

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií, oddělení skandinavistiky

Diplomová práce

Pavla Maxová

Opakování jako výrazový prostředek v dramatech Jona Fosseho

Repetition as a Means of Expression in Jon Fosse's Plays

Praha, 2010

vedoucí práce: Doc. Mgr. Martin Humpál, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Brně dne 21. 6. 2010

Anotace

Diplomová práce pojednává o fenoménu opakování v dramatech norského spisovatele Jona Fosseho. Princip opakování je uchopen v širších souvislostech, které odhalují, že opakování v těchto textech není jen zdobnou estetickou figurou, ale hloubkovou strukturou, která se promítá do všech složek díla. Projevuje se na různých úrovních, od roviny graficko-zvukové po kompoziční, přesahuje i hranice jednotlivých děl. Jako materiál pro praktickou analýzu posloužilo drama *Ein sommars dag*, které bylo zkoumáno v kontextu Fosseho kompletní dramatické produkce.

Klíčová slova:

Opakování, drama, Jon Fosse, básnické figury, motiv, kompozice, literární druhy, mimesis, nutkavé opakování, pud smrti, vzpomínání, vyprávění, poetická funkce, intertextualita

Annotation

This thesis focuses on the phenomenon of repetition in the plays of the Norwegian author Jon Fosse. The concept of repetition is approached in a broader context. The analysis reveals that repetition in these texts is not merely a decorative aesthetic figure, but a deep structure which manifests itself in all components of the work. It can be observed on several levels, ranging from graphemic and phonemic to the compositional level, even transcending the boundaries of the individual works. As an example, the play *Ein sommars dag* was chosen and examined in the context of Fosse's complete dramatic output.

Keywords:

Repetition, drama, Jon Fosse, poetic figures, motif, composition, literary genres, mimesis, compulsive repetition, death instinct, remembering, narration, poetic function, intertextuality

„Dersom Gud selv ikke havde villet Gjentagelsen, da var Verden aldrig blevet til.“

Søren Kierkegaard: *Gjentagelsen*

„A phrase in literature can, if it is repeated enough, take on a presence greater than that
of ordinary language.“

Bruce F. Kavin: *Telling It Again and Again*

„To write is to write is to write is to write is to write is to write is to write.“

Gertrude Stein

„Znovu strana 17, už potřetí! Co ti to prodali za zmetek!“

Italo Calvino: *Když jedné zimní noci cestující*

„Ja kanskje er det kjedeleg

Eg veit ikkje

Men eg liker det“

Jon Fosse: *Ein sommars dag*

Obsah

Úvod	5
Předpoklady diplomové práce a zhodnocení pramenů	8
I. Teoretická část	11
1. Vymezení pojmu <i>opakování</i>	11
1.1. Věcný význam	12
1.2. Poeticko-estetický význam (literární v užším smyslu)	12
1.3. Filozoficko-noetický význam	14
1.4. Mimetický význam	15
1.5. Psychologický význam	19
2. Drama jako literární dílo	22
3. Fosseho dramata: mezi poezií a prózou, mezi tradicí a modernou	25
4. Opakování jako výrazový prostředek v literatuře	33
4.1. Hláška, zvuk, figura (rovina graficko-zvuková)	33
4.2. Motiv (rovina motivická)	39
4.3. Kompozice a časoprostor (rovina kompoziční)	40
II. Praktická část	44
5. Analýza dramatu <i>Ein sommars dag</i> z hlediska využití principu opakování	44
5.1. Opakování jako snaha o návrat do původního stavu	46
5.2. Vyprávění – znovuprožívání – fixace ztraceného	49
5.3. Vzpomínání jako opakování	52
5.4. Opakování jako významný činitel charakterizace postav	54
5.5. Opakování na rovině graficko-zvukové a jeho odraz v sémantické rovině	61
5.6. Role opakování motivů	65
5.7. Vypravěč a jeho limity – paralela k tvůrci	68
5.8. Intertextuální variace jiných literárních děl	72
Závěr	77
Literatura	79
Příloha: Soupis Fosseho dramát	84

Úvod

V rámci své diplomové práce jsem se rozhodla analyzovat opakování jako strukturní prvek v dramatické tvorbě Jona Fosseho. Prostudovala jsem autorovu kompletní dramatickou produkci vydanou norský k roku 2009, která čítá dvacet osm divadelních her. Dále jsem prováděla sondu do jeho lyrické tvorby, abych prozkoumala styčné plochy obou literárních druhů. Rovněž bylo nutno, s ohledem na hlavní cíl této práce, se do jisté míry věnovat i jeho próze, na úrovni motivické a tematické se totiž objevují paralely mezi jednotlivými divadelními hrami a konkrétními prozaickými texty. To, co můžeme charakterizovat jako Fosseho vyhraněný styl, pro který je opakování stěžejním stavebním prvkem, se neomezuje na dramatickou tvorbu, ale určuje i jeho prozaická díla. Hlubšímu smyslu a struktuře opakování v prozaických textech se však věnovat důkladněji nebudu. Tato problematika již byla podrobně zkoumána v diplomové práci Barbory Závodské *Narativní poetika Jona Fosseho*.

Opakování je mnohovýznamový pojem. Je to jeden ze základních principů, který se projevuje téměř ve všech oblastech lidského života, lze dokonce říci, že opakování je podstatou lidského života jako takového. Opakování na nejobecnější rovině je základem lidského učení, myšlení a poznávání. Rovněž je principem veškerého lidského tvoření. Opakováním se v tomto smyslu nemyslí prosté kopírování, ale inspirace a tvořivá nápodoba. Umění podle jedné z teorií vzniklo jako nápodoba světa, který primitivní tvůrce obklopoval. I teorie původu jazyka pracují s pravděpodobností vzniku nápodobou – napodobováním reálných zvuků a jejich postupným odpoutáním se od reality. Osvojování jazyka dítětem rovněž probíhá nápodobou a opakováním. A literatura podobně jako umění zpodobuje svět a vytváří jeho nápodobu.

Literární dílo se proti jazykovému útvaru neliterárnímu vymezuje svou komponovaností, jejíž podstatou jsou neustálá opakování na mnoha úrovních. Na rovině graficko-zvukové se opakují jednotlivé hlásky a jejich skupiny a vytváří se tím rytmický a eufonický komplex schopný sdělovat významy. Opakování různá slova a motivy v celkové struktuře díla zvýznamňuje. Opakování může vést k vyšší celistvosti díla či naopak k zvýraznění jeho fragmentárnosti. Literární dílo může opakovat literární témata jiných děl, autorů, epoch či druhů a tím je obohacovat, vyhrocovat či přehodnocovat. Opakování se může

podílet na charakteristice literárních postav, může být součástí jejich psychologie, v jejich životech se může projevat buď konstruktivním, nebo destruktivním způsobem.

Jon Fosse není podle svých slov autorem jednotlivých knih. Jeho tvůrčí proces připomíná spíše neustálé přepracovávání téhož či neustálou práci na jedné „Knize“. Ve své tvorbě opakuje motivy i celá témata. Jeden z jeho ústředních motivů – obraz mořských vln, se může stát středem básně či leitmotivem dramatu, v obou případech stejně funkčně a tvořivě. Podobný příběh může být námětem dramatu a zároveň může být zpracován ve formě románu.

Drama *Ein sommars dag*, které jsem si zvolila za hlavní materiál pro svou analýzu, je vybudováno jako složitá kompozice opakování, návratů, paralel a variací, které se dějí zdánlivě nezávisle na sobě, ale dohromady tvoří složitě komponovaný celek. Na elementární úrovni se opakují jednotlivé hlásky a vytvářejí sugestivní atmosféru, která text sbližuje s niternou lyrickou zpovědí. S jazykem Fosse pracuje jako s tvárným materiálem, jeho pomocí vytváří akustické obrazy popisovaných jevů. Exemplární je jeho práce s motivem vln. Vlny, rytmické svou podstatou, procházejí jako leitmotiv celým textem a tvoří jeho rytmickou kostru, která přesně ilustruje vývoj na ose příběhu. Tato metoda připomíná hudební postupy. (Ostatně hudebnost Fosseho textů se již stala předmětem zájmu muzikologů.¹) Motiv vln vstupuje do dramatu zvolna v okamžiku, kdy se Asle chystá na moře a počasí je ještě dobré a jasné. Jak se blíží noc, houstne tma, zvedá se vítr a vlny se stávají hrozivějšími, stále častěji a intenzivněji se do struktury dramatu rytmus vln otiskuje, motiv se opakuje, intenzivněji, častěji, silněji.

Opakováním motivů v rámci dramatu *Ein sommars dag* dochází k nejrozumnějším významovým posunům, sdělení se zesiluje, prostřednictvím opakujiícího se vyzvánění telefonu v závěrečné fázi textu graduje napětí. Na rovině příběhu se opakují nejrozumnější věci – postavy nutkavě opakují určité činnosti a tím odhalují své patologické založení. Hlavní mužská postava dramatu Asle trpí obsedantním neklidem, který ho neustále vyhání z domu na moře. Starší žena zase patologicky lpí na minulosti a neustále znovuprožívá den, kdy ztratila svého muže. Opakovaně je v dramatu věnována pozornost pohledům – nápadně je zdůrazňováno, kam se kdo dívá, jakým způsobem a jak často. Opakování činí tuto poměrně běžnou smyslovou aktivitu významotvornou. Tématem se pak stává samotné lidské vnímání,

¹ Tématem hudebnosti Fosseho jazyka se zabýval například Kjell Sørensen ve své diplomové práci o románu *Blod. Steinen er.* (SØRENSEN, K., *Fortellingas absolutte musikk. Forsøk på en lesning av Jon Fosses Blod. Steinen er.*)

jeho subjektivita, perspektivismus, omezení, hranice. Opakované zmínky o tom, že se někdo někam dívá, tedy přispívají k zobecnění celého problému na vyšší úrovni.

Opakování probíhá zákonitě v čase a tak se čas jako veličina dostává do zorného pole. Drama *Ein sommars dag* pracuje se dvěma časovými rovinami, na kterých probíhají podobné události. Text tak vytváří paralely, jejichž prostřednictvím se motivy spojují přes propast času. V postavách dramatu se opakují principy (Erotu a Thanatu) a stereotypy (materiální a duchovní). Postavy lze chápat do jisté míry i jako znovuoživení archetypů, zvláště hledání matky je v tomto případě silnou linií příběhu. Díky tomu, že drama má i nápadnou vyprávěcí dimenzi, můžeme v roli vypravěče vidět paralelu k autorovi a k tvůrci obecně. Tvořivý vyprávěcí akt, který se realizuje prostřednictvím postavy Starší ženy, odkrývá principy mimetického ztvárnění světa. Vyprávěním příběhu žena tvoří fikci. Tím, že uchopuje své vzpomínky, dává jim určitou formu, přetváří je. Signifikantní je, že právě pasáže, ve kterých je tato tvořivá narativní činnost zpodobována, jsou nejsilněji hláskově instrumentovány a budovány téměř lyrickými prostředky. Tedy jazykem, který na svou literární utvořenost nejnápadněji upozorňuje.

Přestože Fosseho literární styl se může v některých případech zdát manýristický, na příkladu dramatu *Ein sommars dag* bych chtěla ukázat, že jeho repetitivní styl není jen módní forma a zavedená autorská značka, ale že je to složitá tvůrčí metoda, která prostupuje vertikálně celým dílem od jeho nejjednodušších zvukových jednotek k nejvyšší rovině smyslu. Metoda, která zároveň v rámci Fosseho tvorby horizontálně propojuje jednotlivá díla a představuje tak mnohem více než jen literární styl: a sice komplexní způsob uvažování o literatuře a o světě.

Předpoklady diplomové práce a zhodnocení pramenů

O Fosseho tvůrčí technice existuje v norštině velké množství sekundární literatury, Fosse jako jedna z nejdůležitějších postav současné norské literatury k sobě a svým textům automaticky přitáhl velkou pozornost literárních teoretiků a kritiků. Za základní pramen o jeho dramatu považuji monografii švédského autora Leifa Zerna *Lysande mørkret*, která v širokém kontextu evropského dramatu přináší pokus o výklad několika jeho raných her. Neméně podnětná je i kniha norského literárního teoretika Hadle Oftedala Andersena *Ikkje for ingenting*, ke které jsem se obracela v průběhu své práce velmi často. Andersenovy přesné poznámky o Fosseho hrách v mnoha případech rezonovaly s mými vlastními pozorováními a čtenářskými zážitky.

Většina sekundární literatury o Fosseho literárním díle zmiňuje jeho repetitivní způsob psaní, například Ole Karlsen o Fosseho stylu v svém článku „Ei uro er kommen over meg“ mluví jako o „mantraaktig“, „manende“², „suggestive“ a „sugende“³. Lars Sætre ho ve své studii „„Wie die Dichter es tun.“ Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein sommars dag*“ nazývá „hallusinatorisk“.⁴ Unni Langås mu v článku „Intet er hans stoff“ přisuzuje „maniske monotoni“ a opakování hodnotí jako „manieristisk“.⁵ Fosse sám dává svému stylu přívlastek „hymnisk“⁶. Tak bychom mohli pokračovat dál. K opakování se nejde nevyjádřit, zabýváme-li se Fosseho tvorbou v jakémkoliv žánru. Repetitivní technika je to, co na Fosseho stylu upoutává pozornost, co by však mohlo být jen formálním manýrismem, kdyby nejrozumnější opakování na mnoha úrovních nebyla odrazem hlubší snahy po uchopení podstaty.

Kromě Karlsenova článku, který je na repetitivní styl přímo zaměřen, jej většina sekundární literatury zmiňuje jako jeden z aspektů Fosseho děl, používá ho jako bázi pro analýzy konkrétních textů, ale nezaměřuje se na samotné opakování jako princip. Tak je to především v již zmíněné publikaci Andersenově nebo Zernově nebo v dalších pracích zaměřených na čtení a výklad Fosseho textů, jako například v diplomové práci Kristiana

² KARLSEN, O., „Ei uro er kommen over meg“, obojí s. 278.

³ Ibid., obojí s. 274.

⁴ SÆTRE, L., „„Wie die Dichter es tun.“ Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein sommars dag*“, s. 259.

⁵ LANGÅS, U., „Intet er hans stoff“, s. 197.

⁶ BILDØEN, B., „Elskar ikkje teater“. Rozhovor s Jonem Fossem. *Morgenbladet*, 25.–28. 2. 1994.

Lykkesleta Strømskaga *En postfenomenologisk dramaturgi – en nærlesning av Jon Fosses Nokon kjem til å komme*.

Převažující zájem badatelů je směřován skrze (nejen) fenomén opakování směrem „dovnitř“ díla s cílem analyzovat jeho stavbu a postihnout jeho smysl. Já bych svou práci chtěla do jisté míry koncipovat obráceně: na základě čtení konkrétních Fosseho děl chci vymežit všechny druhy a úrovně opakování, které využívá, postihnout jejich aspekty a popsat možnosti jejich využití při budování smyslu. Jelikož primární texty představují obrovské množství materiálu k analýze a kvantitativní přístup by mohl v tomto případě negativně ovlivnit kvalitu, zvolila jsem si pro praktickou část své diplomové práce z dvaceti osmi dramatických textů jeden – drama *Ein sommars dag*, které představuje jakýsi střední proud ve Fosseho dramatické produkci. Ta na jedné straně obsahuje hry sice sugestivní, ale víceméně realistické, jako například *Nokon kjem til å komme*, na druhé straně ale i hry zcela abstraktní se snovou atmosférou i výpravou. *Ein sommars dag* stojí pomyslně mezi těmito dvěma krajními póly Fosseho dramatické tvorby. Hry jako například rané *Nokon kjem til å komme* a *Sonen*, ale i pozdější, jako například *Dei døde hundane*, představují „dramatický“ pól jeho tvorby: jejich dramatický syžet je koncipován víceméně lineárně, v časoprostorovém rozložení nedochází k abnormalitám a jedná se často o komorní rodinná dramata. Proti nim se vymezují hry s komplikovanější stavbou, které často využívají epický potenciál vyprávěče. Průvodním rysem této „epizace“ je, že se začíná komplikovat galerie postav – jednotlivé charaktery se množí, rozdvoují až roztrojují, na scéně se střídají či vystupují zároveň postavy v různých časových vydáních, jejichž srozumitelnou koexistenci umožňuje právě vstup vyprávěcích technik do dramatické kompozice. To se poprvé realizuje právě v dramatu *Ein sommars dag*, v pozdější tvorbě je to téměř obligátním prvkem (*Dødsvariasjonar*, 2002⁷; *Jenta i sofaen*, 2003; *Suzannah*, 2004 aj.). Postupně se také uvolňuje vazba mezi různě starými postavami, a ty pak mohou, ale nemusí představovat tytéž osoby v různých fázích života. V dramatu *Ein sommars dag* je tato spojitost mezi Mladou a Starší ženou a Mladou a Starší přítelkyní ještě nezpochybnitelná.

Fosseho dramata se vyvíjejí ve směru silné antirealističnosti. Zatímco rané hry se ještě odehrávají v realistickém prostředí, hry nejnovější zcela opouštějí reálnou topografii a jakoby se rozpouštějí v prostoru (*Eg er vinden*, 2008; *Desse auga*, 2009). Drama *Ein sommars dag*

⁷ Datum za názvy her, není-li uvedeno jinak, je datumem jejich 1. knižního vydání, viz Příloha.

působí opět jako jakási mezihra: topografie je ještě jasně uchopitelná (fjord, dům), ale už silně symbolicky zatížená. Tato střední poloha dramatu *Ein sommars dag* se mi zdála pro účely mé práce ideální. Lze na ní nejlépe postihnout možnosti konkrétního výrazového prvku, což jsem si vzala za cíl, a zároveň lze sledovat vztah této hry k oběma krajním pólům Fosseho dramatické formy.

I. Teoretická část

1. Vymezení pojmu opakování

„Ingenting er det same og alt er det same“

Jon Fosse: *Draum om hausten*

Hned od začátku práce na projektu se ukázalo, že nejdůležitějším úkolem bude vymezit, co je to *opakování*, a rozhodnout, do jaké hloubky ho zkoumat a na které aspekty tohoto fenoménu se zaměřit. Bruce F. Kavin ve své knize o opakování v literatuře a ve filmu *Telling It Again and Again* jasně rozlišuje mezi dvěma sférami opakování: opakování jako estetický prvek a opakování jako stav mysli.⁸ Karlsen ve svém článku „Ei uro er kommen over meg“ na příkladu románu *Naustet* vyděluje šest dimenzí opakování, o čtyřech z nich píše obšírněji, přičemž nepopírá, že opakování může mít mnohem více funkcí, než které prozatím vymezuje. Dimenze opakování v románu *Naustet* jsou podle něj tyto: 1. stylisticko-rytmická, 2. metaforická, 3. tematická, 4. narativní/kompoziční⁹, 5. charakterizační¹⁰ a 6. nábožensko-mystická.

Opakování je princip natolik obecný, že jej lze sledovat téměř ve všech sférách lidského života, kultury a poznání. Z tohoto nejširšího pojetí opakování mě bude v mojí práci zajímat následujících pět rozměrů, i když s ohledem na literární téma práce se ne všem budu věnovat se stejnou intenzitou a ve stejném rozsahu: 1. věcný, 2. poeticko-estetický (literární v užším smyslu), 3. filozoficko-noetický, 4. mimetický (literární v širším smyslu), 5. psychologický.

Ve své práci respektuji Kavinovo dělení na estetický a psychický rozměr opakování, z Karlsenovy klasifikace však vycházím jen velmi volně, jednotlivé kategorie se nekryjí, ne všechny jeho oblasti vymezuji jako samostatné, a doplňuji i jiné. Termín opakování uchopuji obecněji než Karlsen, dimenze opakování se snažím postihnout i v hraničních pásmech literatury a jiných oborů, protože tyto mezioborové přesahy se podle mého soudu do

⁸ KAWIN, B. F. *Telling It Again and Again*, s. 5.

⁹ Karlsen tuto dimenzi nazývá „narratologisk/kompositorisk“, jeho termín „naratologický“ překládám českým adjektivem narativní, který více odpovídá terminologii zažitě v českém teoretickém prostředí. Narativní se tradičně váže ke způsobům vyprávění, naratologický pak spíše k jevům týkajícím se přímo naratologie, nauky o vyprávění.

¹⁰ Sloužící k charakterizaci postav skrze opakování, myšleno promluv, činů apod. Karlsen pro tuto dimenzi používá označení „personeringsmessig“, nabízející se překlad personifikační se mi pro možnou záměnu se zažitým termínem personifikace nezdál šťastný.

literárního díla prostřednictvím opakování promítají, popřípadě se dají prakticky použít k interpretaci. Karlsenovy kategorie 1.–4. řadím do jedné zastřešující oblasti, a sice dimenze poeticko-estetické (literární v užším smyslu), v rámci této kategorie se jim pak budu věnovat odděleně, jak si složitá problematika žádá, jejich blízkou souvislost chci ovšem naznačit spojením pod nadřazený termín.

1.1 Věcný význam

Lexikální slovníky vykládají *opakování* jako znovuprovedení určité činnosti. Slovo může znamenat buď výsledek této činnosti, nebo proces jejího provádění. Metaforicky stojí tento věcný význam za všemi dalšími, přenesenými užitími výrazu.

1.2 Poeticko-estetický význam (literární v užším smyslu)

V tomto pojetí je *opakování* chápáno jako básnická figura, která využívá opakování slov k intenzifikaci významu či k jiným účelům. Opakovat se ale v literárním díle nemusí jen slova, opakují se jak elementy menší (hláska, slabika), tak větší (skupina slov, verš, souverší, věta, větné celky...). Opakování hlásek je základem mnoha básnických figur, aliterace¹¹, asonance¹², rýmu. Opakování slov, slovních spojení, vět i větných celků se také promítá do množství básnických figur, například anafory¹³, epifory¹⁴, paronomázie¹⁵, refrénu aj. Opakování v literárním díle ovšem není jen mechanická formální záležitost, vždy se projevuje

¹¹ Opakování shodných hlásek na začátcích slov, tzv. náslovný rým (definice básnických figur, není-li uvedeno jinak, jsou formulovány s oporou v *Poetickém slovníku* Josefa Bruknera a Jiřího Filipa).

¹² V české básnické teorii a praxi tradičně opakování koncových samohlásek slov na konci veršů (tzv. přibližný rým). V norské literární teorii se však použití termínu „assonans“ rozšiřuje obecně na přízvukné slabiky, norská asonance je tedy zvuková shoda či podobnost vokálů v libovolné pozici, nejčastěji uprostřed slov, často i na začátku. Tato básnická figura má na Severu bohatou tradici sahající hluboko do historie, objevuje se ve staroseverské poezii i v lidovém básnictví. Při rozboru Fosseho literárních textů se budu přidržovat norského výkladu této básnické figury. Toto pojetí asonance viz například KITTANG, Atle; AARSETH, Asbjørn. *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*.

¹³ Opakování stejných slov na začátku veršů.

¹⁴ Opakování stejných slov na konci veršů.

¹⁵ Básnická figura spočívající v hromadění slov odvozených od téhož kmene. Na rozdíl od aliterace, která spojuje i slova významově vzdálená či protikladná, slovům tvořícím paronomázií nechybí významová souvislost, daná shodným slovním základem.

v sémantické sféře, neboť tyto dvě roviny jsou od sebe neoddělitelné. V oblasti poetiky se opakování dostává do úzkého spojení s paralelismem. Tato literární figura je postavena na opakování slov nebo úseků s menší nebo větší obměnou. Do paralelních větných struktur mohou být uváděny věci na základě podobnosti, stejně tak ale i kontrastu.

Opakování na rovině zvukové má mnohé funkce. Může být motivováno už jen samotným obecně antropologickým puzením k vytváření podobností, a to nejen v oblasti literatury. Roman Jakobson, který ve své studii „Lingvistika a poetika“ označuje opakování za jeden z hlavních prostředků poetické funkce jazyka, zdůrazňuje, že působnost poetické funkce nelze omezit na oblast slovesného umění. Poetická funkce jako jedna ze šesti jazykových funkcí¹⁶ je vlastní jazyku jako takovému. Je potenciálně přítomna v každé jazykové činnosti, tedy i v běžné řeči, v oblasti literatury ovšem dominuje, v některých žánrech, jako je například lyrika, zvláště výrazně.¹⁷ Opakování v dílech slovesného umění má kromě estetického účinku vliv na celkovou výstavbu, podílí se na budování smyslu – jednotlivá slova mohou být opakováním zdůrazněna, akustická podobnost způsobená opakováním zvukových elementů může odhalovat skryté vztahy mezi jevy (etymologický princip), nebo nové vztahy vytvářet (u slov etymologicky nepřibuzných). Opakování se významným způsobem podílí i na rytmu textu. Na opakování přízvučných a nepřízvučných slabik je vystavěna většina meter, podle kterých se realizují rytmické vzorce básní, rytmus založený na opakování je ovšem důležitým konstitutivním prvkem i nevázané řeči, i když byl na tomto materiálu zkoumán výrazně méně často. Z pochopitelných důvodů: vzorce opakování rytmických jednotek jsou v nevázané řeči nesnadněji identifikovatelné a jejich škála je téměř nekonečná. Opakování v literárním díle však mohou být kromě jazykového materiálu vystaveny i obsahy myšlenkové, mluvíme pak o opakování motivů a témat. Opakování motivů může mít silný vliv na zesilování účinku textu, opakovaný motiv na sebe strhává pozornost, stává se klíčovým.

Do této sféry literárního opakování spadá i problematika intertextuality. Aluze, neboli odkaz na jiné literární dílo, vnáší do díla elementy z jiného textu, v tomto smyslu je

¹⁶ Jakobson rozšířením Bühlerova trojúhelníku funkcí jazyka (emotivní, konativní, poznávací) vymezil šest jazykových funkcí: referenční (zaměřena na předmět sdělení), emotivní/expresivní (zaměřena na postoj mluvčího ke sdělení), konativní (zaměřena na adresáta sdělení), fatickou (zaměřena na kontakt mezi mluvčím a adresátem), metajazykovou (zaměřenou na kód sdělení) a konečně poetickou (zaměřenou na sdělení jako takové, „pro ně samo“). In JAKOBSON, R., *Lingvistika a poetika*, s. 81.

¹⁷ Za příklad z běžné, tedy neliterární mluvy, kde se přesto nápadně projevuje opakování jako zvukový paralelismus ve formě aliterace, můžeme považovat např. v norštině běžná rčení a komunikační formule: *til syvende og sist, først og fremst, frisk som fisk* aj.

„opakuje“, významy z díla, na které se odkazuje, vstupují do nového kontextu, stávají se jeho součástí a tím dochází k obohacování jeho významu. Aluze se může dít formou přímého citátu, kde je opakování přesné, ale obvykle jde o odkazy rafinovanější. V radikálním pojetí jsou intertextuální všechna literární díla, protože jsou součástí téhož literárního prostoru a všechna spolu potenciálně komunikují, nás ale budou zajímat aluze zřetelné, většinou slovně či konstrukčně uchopitelné.

1.3 Filozoficko-noetický význam

Opakování je také filozofický problém, řešený v podstatě nepřetržitě od antiky. Zabývali se jím například Platon, Aristoteles, Hegel, Husserl, Kierkegaard, Deleuze, Derrida. Ve filozofii se zejména řeší problém, zda je opakování jako takové vůbec možné. Zda předmět tím, že se opakuje, zůstává stejný, nebo se mění. Platonský koncept světa předpokládá, že každá věc je ztělesněním určité ideje, jejím „opakováním“. Při čtení Fosseho dramát, zvláště těch nejnovějších, docházíme často k závěru, že platonský ideový předobraz světa není jejich autorovi vzdálený. Jako příklad může posloužit výměna replik z dramatu *Eg er vinden* z roku 2008:

DEN EINE	Og på ein måte/ja så er vel også det å vere på sjøen/ja <u>noko ein tenkjer opp</u> /ja liksom/ja eg meiner/ja <u>sjølv om ein er der</u>
DEN ANDRE	.../alt er vel/ja <u>tenkt ut</u> /ja på eit vis/laga/på eit vis/ <u>funne på</u> /ja/ja <u>sjølv om det verkeleg</u> hender/er det jo liksom tenkt ut/likevel ¹⁸

V přemýšlení o paradoxech opakování se postupem času zavádějí nové termíny, a to zejména opozice pojmů totožnost a rozdílnost (Derridův termín „différance“, Deleuzovo dílo *Difference and Repetition* apod.). Jestliže se dříve při uvažování o opakování pozornost soustředila na problém totožnosti, v moderní době čím dál více vítězí pól rozdílnosti. Tedy že věc zopakovaná není totožná s původní věcí, protože v sobě nese její otisk jako otisk svojí minulosti. Do souvislosti s opakováním se často uvádí problém paměti a vzpomínky. Vzpomínka a akt vzpomínání hrají ve Fosseho hrách důležitou úlohu, proto se jim budu z hlediska problematiky opakování rovněž věnovat. Filozoficko-noetické pojetí opakování tak

¹⁸ FOSSE, J., *Eg er vinden*, s. 70, zdūr. PM.

využiji tam, kde se to bude jevit jako přínosné pro mé pojednání o fosseovském opakování, hlouběji se však do filozofického diskurzu o opakování zapojovat nebudu.

1.4 Mimetický význam

Tento rozměr přímo vyplývá z předchozího. Mimetický charakter opakování chápu jako specializaci obecného filozoficko-noetického problému aplikovaného na oblast umění, konkrétně literatury. Mimesis je slovo původem z řečtiny a znamená zobrazení, zpodobení. Ve sféře literárního bádání se užívá pro označení vztahu mezi literaturou a světem. Předpokladem je, že literatura nějakým způsobem „zpodobuje“ skutečnost. Mimesis se už v antice rozštěpila na platonskou a aristotelskou a tyto linie jsou dodnes chápány jako v jistém smyslu protikladné. Jestliže u Platona je svět jakousi kopií idejí, pak umění je v jeho pojetí kopií na druhou, „kopií kopií idejí“ existujících před dílem, nezávisle na něm. Aristoteles formuluje pojetí mimesis spíše jako nástroje radostného tvoření. Mimesis se od kopie světa posouvá k inspiraci světem. Ve své *Poetice* Aristoteles píše, že „úkolem básníka není podávat, co se skutečně stalo, nýbrž to, co by se stát mohlo a co je možné podle pravděpodobnosti nebo nutnosti.“¹⁹

V moderní době vytvořil ucelený koncept mimesis německý literární historik Erich Auerbach – *Mimesis* (1946). Arne Melberg ve své knize *Theories of Mimesis* uvádí mimesis do přímé souvislosti s opakováním, a tím se jeho kniha stává pro moji práci velice zajímavou. Melbergova základní teze zní: „*mimesis* turns – somehow, at some time – into *repetition*.“²⁰ Melberg podnětným způsobem shrnuje koncepce mimesis od Platona přes Nietzscheho a Heideggera k Derridovi a jiným. Zvláště důležité se mi zdá to, jak prezentuje Heideggerovo pojetí platonské mimese:

[...] the concept is directed towards truth, but based on the *distance* from truth; imitating „representation“ (*Nachahmung*) is not what it is about. On the contrary; *mimesis* is based upon the fact that the artist *cannot* reproduce the truth as similarity. It is wrong, according to Heidegger, to associate *mimesis* with „primitive“ imitation (*Nachbilden*). It is rather a question of „doing-after: production that comes afterwards“.²¹

¹⁹ ARISTOTELES, *Poetika*, s. 44–45.

²⁰ MELBERG, A., *Theories of Mimesis*. s. 1, zdůr. AM.

²¹ Ibid., s. 3–4, zdůr. AM.

V moderním pojetí dominuje podobně jako u Heideggera chápání a popis mimesis jako rozdílu, které mezi realitou a literaturou vznikají. V závislosti na rozvoji lingvistického chápání znakovosti jako duality označujícího a označovaného, které nejsou totožné ani zredukovatelné na jednoho činitele, se začalo uvažovat i o literatuře jako o znaku, tedy o dualitě označujícího (text) a označovaného (něco, co je *za* textem), čímž se vztah k realitě komplikuje. Odkazy k tomuto *za* textem tvoří u Fosseho jeden z hlavních literárních motivů. Nedá se tedy říci, že by Fosse zastával postmoderní skepticismus, o kterém se zmiňuje i Melberg ve své monografii, totiž že ono *za* textem neexistuje. Fosse v termínech inspirovaných Mauricem Blanchotem znovu a znovu zkoumá vztah mezi tím, co se říká, a tím, co to znamená. Dochází k závěrům, že to, co se literatura snaží říci, je nevyslovitelné. Tento problém reflektuje i množství sekundární literatury, která se Fosseho tvorbou zabývá, studie často příznačně verbalizují tuto nemožnost a paradoxnost, ať už je to článek Ingrid Hove „I samtale om det useielege“²² nebo článek Rolva Nøtvika Jakobsena „Det namnlause“.²³ „Nevyslovitelné“, „bezejmenné“, všechny tyto pojmy se snaží uchopit slovy to, o co se pokouší rovněž Fosse, ať už svojí tvorbou, tak na teoretické rovině. Ve svém článku „Anagogia“ pojmenovává Fosse základní paradox literatury, která chce *rozumět*, ale *nerozumí*: „slik oppstår litteraturens særeigne uforståande forståing, for litteraturen slår seg ikkje til tols med at den ikkje forstår, den gir seg heller over til den manglande forståinga og blir verande einsam og vitande i si uforståande forståing.“²⁴ Takto se dá často charakterizovat i čtenářský zážitek z Fosseho textů: pohybujeme se blízko něčeho, co je neuchopitelné. Disproporce mezi označujícím a označovaným se v nejnovějších Fosseho hrách podle mého soudu rozevírá do stále ostřejšího úhlu. V nejnovějších dramatech, například ve hře *Eg er vinden* (2008), je skepticismus k schopnostem jazyka extrémní. Emblematická je například tato dialogická výměna mezi postavami označenými jako Jeden a Druhý:

DEN ANDRE	men du/ja for ei tid sidan/du sa/ja at du av og til/var så tung/ja at du var ein stein
DEN EINE	ja
DEN ANDRE	Kva meinte du med det
DEN EINE	Nei ikkje noko
DEN ANDRE	Ikkje noko/Du må vel ha meint noko

²² HOVE, I., „I samtale om det useielege – ein analyse av den dramatiske dialogen i Jon Fosse sitt drama *Draum om hausten*“.

²³ JAKOBSEN, R. N., „Det namnlause. Litteratur og mystikk. Med utgangspunkt i dramatiske tekstar av Jon Fosse“.

²⁴ FOSSE, J., *Gnostiske essay*, s. 78, zdūr. PM.

Rozpor mezi tím, co se říká, a tím, co se myslí, je tady extrémně zvýrazněn. Nejde už jen o nemožnost mezilidské komunikace, která je ostatně tématem většiny postmoderních děl. V této hře Fosse ukazuje, jak jazyk nestačí na samotné označování či pojmenovávání, které je jeho základní funkcí. Přesto činí Fosse ve svých hrách mnoho pokusů uchopit toto „nevyslovitelné“, které je „za“ literárním dílem, potažmo za jazykem. Fosse na teoretické bázi prohlašuje, že nejdůležitějším požadavkem jazyka je, aby mu bylo rozuměno²⁶, ale zároveň si je vědom toho, že porozumění není možné.²⁷ Navrhuje pak možné řešení: číst literaturu „for å sjå korleis litteraturens paradoks er ei underleg samanføring av det ekstremt tunge og ekstremt lette, av det materielle og av det eteriske“.²⁸ Literatura se tedy ve Fosseho pojetí vzdává snahy o postižení celosti světa a zejména o jeho rozumový výklad. V tomto smyslu se literární mimesis osvobodila od nároku na celistvost a kauzálnost, jak je postuluje Aristoteles.

Cítíme, že mezi opakováním ve věcném smyslu, jak jsme jej definovali v oddílu 1.1, a ve smyslu mimesis existuje zřetelný rozdíl. Zatímco praktický význam předpokládá, že původní a zopakovaná jednotka budou pokud ne zcela totožné (například opakování stejného tónu), pak alespoň víceméně stejného druhu (například opakování ročníku ve škole), mimesis v Melbergově smyslu „opakuje“ realitu v literatuře, dochází tu tedy k přenosu do úplně jiné sféry. Přesto však nejde říci, že by opakování v prvním, věcném smyslu dávalo záruku, že původní a opakovaná entita budou totožné. Opakování má nezpochybnitelný vliv na smysl, který opakovaným jednotkám přisuzujeme. Deleuze ve svých úvahách používá známý příklad bijících hodin – když bijí hodiny čtvrtou, zazní čtyři údery, zcela identické, přesto se po prvním úderu s každým dalším mění význam, který jim přisuzujeme, celek čtyř úderů není totéž jako čtyři údery od sebe oddělené.²⁹

Fosse se o svém pojetí mimesis vyjádřil v eseji „Skrivarens nærver“, kde vysvětluje genezi svého stylu:

²⁵ FOSSE, J., *Eg er vinden*. s. 44–45, zdůr. PM.

²⁶ FOSSE, J., „Anagogia“, s. 77.

²⁷ Ibid., s. 78.

²⁸ Ibid., s. 82.

²⁹ DELEUZE, G., *Difference and Repetition*, s. 72.

[D]et [...] gjekk [ikkje] an for meg å skrive på ein realistisk måte, det „stemte“ ikkje, „stemte“ gjorde det først når eg skreiv ut ifrå innsikter og klarte å tileigne meg gjennom å studere modernistisk romanprosa. Samtidig fann eg at mykje av den modernistiske prosaen heller ikkje „stemte“ [...] Eg ville gjerne ha både „person“ og „historie“ i det eg skreiv – men ikkje på den „realistiske“ eller „moderne“ måten, på ein annan måte – kanskje ein kan seie at eg ville skrive med ein innsikt om at mimesis sjølv er ein retorisk figur, eit teikn, slik Paul de Man seier. [...] Dermed er ein inne i eit skremmande „spel av skilnader“ der referansens trygge grunn er blitt utrygg. Kva blir då trygt? Ikkje så mykje. Men skrivarens nærver – til språkets materialitet, den er der i alle fall.³⁰

V tomto úryvku nacházíme velké množství klíčových slov důležitých pro zkoumání vztahu mezi realitou a jejím ztvárněním ve Fosseho tvorbě. Mám na mysli zejména jeho požadavek, že literatura musí „stemme“, tedy „souhlasit“ se skutečností, „odpovídat“ jí, ovšem ne ve smyslu totožnosti, ale určité znakovosti („eit teikn“), metaforičnosti. Bližší vysvětlení tohoto problému nabízí Fosse v jiném svém teoretickém textu – „Frå telling via showing til writing“ ze stejnojmenného souboru esejí, kde píše, že „skrifta blir [...] slik ein *metaphor* for noko ein er i nærleiken av når ein skriv“.³¹ Další klíčová slova v ukázce z textu „Skrivarens nærver“ jsou „hra rozdílů“, „nejistota“ a především „blížkost“. Z nich můžeme vyčíst inspiraci, kromě explicitně jmenovaného Paula de Mana, již zmiňovaným Deleuzem a Derridou. Fosse je ve svých teoretických úvahách ovlivněn množstvím filozofů a teoretiků; kromě již uvedených i Heideggerem, Nietzschem a Adornem, které explicitně vyjmenovává Unni Langås ve svém článku „Intet er hans stoff“. Rovněž francouzským spisovatelem a filozofem Mauricem Blanchotem, jehož rétoriku vystavěnou na záměrných paradoxech plně adoptoval. Klíčové slovo „blížkost“ odkazuje ještě k jinému problému, a tím je problém sporné identity opakování. Vedle termínu „repetition“ se proto při teoretickém uvažování zavádí ještě komplementární výraz „near-repetition“, který v sobě nese vyjádřenou blízkost, zároveň však i prostor pro rozdíl, vznikající opakováním. Kawin ve své knize o opakování upozorňuje, že jde v podstatě o knihu o „near-repetition“, protože „the growth of the work, even from one identical line to another, makes exact repetition impossible“. Jako argument pro tuto tezi uvádí, že „repetition is a nonverbal state; it cannot be committed to any art that occurs in time.“³² Z toho vyplývá, že přesné opakování v literatuře už kvůli jejímu lineárnímu charakteru není možné. Toho jsem si vědoma, a proto opakování, které budu ve své práci studovat, má v sobě vždy zahrnutou dimenzi potenciální rozdílnosti.

³⁰ FOSSE, J., „Skrivarens nærver“, s. 149, zdůr. PM.

³¹ FOSSE, J., „Frå telling via showing til writing“, s. 153, zdůr. JF.

³² KAWIN, B. F., *Telling It Again and Again*, s. 7.

O mimetickém rozměru opakování se Karlsen ve svém článku „Ei uro er kommen over meg“ nezmiňuje. Zaměřuje se striktně na Fosseho styl a ne na obecné problémy literatury. Mně se ovšem Fosseho vztah k literatuře jako médiu umožňujícímu „zpodobení“ světa jevil natolik relevantní, že jsem ho mezi své kategorie zařadila.

1.5 Psychologický význam

Psychologický rozměr opakování je mnohého druhu. Opakování je princip, který se uplatňuje v mnoha psychických pochodech a má nejrůznější účinky. Může být impulsem ke vzniku určitého vzorce chování, může se posléze stát zvykem, stereotypem. Na základě opakování dochází k poznání, k vytvoření důvěrného vztahu známosti, až familiárnosti, ať už se jedná o předměty, činnosti či o vztahy k lidem. Opakování je i důležitým momentem v teoriích učení a paměti. Dostatečně opakované informace jsou v mozku ukládány a následně snáze vybavovány. Opakování tedy na jedné straně slouží k upoutání pozornosti, zaujetí a prohloubení vztahu k danému jevu, ale na druhé straně může být i důvodem k poklesu či ztrátě zájmu o věc, která se opakováním stane příliš známou. Přílišné opakování tak může vést k pocitu monotónnosti či rozvinutí pocitu známého jako nuda.

Na základě psychologického rozměru opakování lze rovněž pojmenovat dichotomii známého a nového, jak ji popisuje Kawin ve své knize *Telling It Again and Again*. Kawin vztah mezi známým (tj. opakovaným) a novým vyjadřuje takto: „Ordinarily we consider those events that are capable of being repeated, [...] lower or more boring than those ,once in a lifetime‘, extraordinary, unrepeatable experiences that we consider the true or interesting material of our life histories.“³³ Tuto domněnku však vzápětí vyvrací. Prohlašuje, že většina těchto unikátních událostí, ke kterým máme tendenci vzhlížet jako k neopakovatelným, ve skutečnosti opakuje předchozí zkušenosti, nebo naplňuje naše předchozí představy, tudíž už v okamžiku, kdy se dějí, mají nádech familiárnosti. Kawin dokazuje, že opakované nás nikdy nenudí, naopak nás to naplňuje pocitem uspokojení, jako příklad uvádí pravidelně se opakující východy a západy slunce. Přestože se opakují denně, nenudí nás. Vyvozuje z toho, že cyklické není nudné. Podle Kawina je naopak vyčerpávající neustálé hledání novosti: „The

³³ Ibid., s. 1.

search for novelty leads in the end to boredom.“³⁴ K tomuto tématu najdeme zajímavé komentáře u Sørensa Kierkegaarda, který se vyjadřuje v podobném duchu. Ve svém spisu na pomezí filozofie a psychologie *Opakování* s podtitulem *Pokus v oblasti experimentující psychologie od Constantina Constantia* píše:

Ten, kdo nechápe, že život je opakování a že v tom je jeho krása, odsoudil sebe sama a nezasluhuje si nic než to, co ho stejně potká – že zahyne; neboť naděje je lákavé ovoce, které nenasytí, rozvzpomínání je ubohá almužna, která nenasytí; ale opakování je denní chléb, který sytí s požehnáním.³⁵

Vztah mezi opakováním a nudou je přímo tematizován i ve Fosseho hrách. Nejprůkazněji snad právě v mnou analyzovaném dramatu *Ein sommars dag*. Asle vyjíždí na moře ve své malé loďce několikrát denně, den co den, v jakémkoliv počasí. Jeho žena nerozumí tomu, proč to dělá. „Forferdeleg kjedeleg/må det jo vere,“ říká. Asle jí oponuje: „Ja kanskje er det kjedeleg/Eg veit ikkje/Men eg liker det.“³⁶ Tato scéna je zrcadlovým obrazem scény z úvodního rámce téže hry, žena, v tomto plánu už zestárlá, stojí den co den u okna a vyhlíží ven. Její přítelkyně se ptá, jestli ji to někdy neomrzí, celá ta dlouhá léta dělat totéž. Žena odpoví v podobném duchu jako Asle: „Eg tenkjer ikkje slik på det.“³⁷

Opakování se stalo klíčovým termínem pro mnohé osobnosti psychologie, dva výrazné koncepty je třeba zmínit v každém případě. Je to Pavlovova teorie podmíněných reflexů a Freudův koncept nutkavého opakování. Zatímco Pavlov pracoval s mechanickým opakováním jako základem svých behavioristických pokusů na psech, Freudova koncepce nutkavého opakování se vázala k principům slasti a smrti, Erotu a Thanatu. Zjednodušeně řečeno je opakování sloužící principu slasti konstruktivní, vede k uspokojování potřeb a k sebeujišťování, tzv. afirmaci. V tomto smyslu je základem pro pozitivní vývoj, změnu. (Zdá se, že Freudovo zkoumání funkce opakování v principu slasti má na mysli i Kawin, když vysvětluje opakování jako zdroj potěšení a uspokojení našich, nejen sexuálních, potřeb) Naopak opakování ve službách pudu smrti je ve Freudově výkladu destruktivní, vede k rozvoji nejrůznějších obsesí a kompulzí.

³⁴ Ibid., s. 3.

³⁵ KIERKEGAARD, S., *Opakování*, s. 11.

³⁶ FOSSE, J., *Ein sommars dag*, s. 29–30.

³⁷ Ibid., s. 12.

Tento mnou vymezený rozměr opakování má blízko ke kategorii charakterizační dimenze v Karlsenově pojetí, i když nejsou shodné. Poznatky o psychologických principech opakování se promítají i do literárních postav a podílejí se na jejich charakteristice. Nutkavý sklon k opakování určité činnosti například odkrývá patologické rysy mnohých Fosseho dramatických charakterů, a proto je pro mou práci velmi důležitý.

2. Drama jako literární dílo

„U tragédie se účinek dostavuje i bez představení a bez herců.“

Aristoteles: *Poetika*

Pro své zkoumání fenoménu opakování jsem si zvolila oblast Fosseho dramatických textů a je třeba zdůraznit, že zkoumám právě a jedině texty těchto dramat, nikoliv jejich konkrétní dramatizace. Pro tento přístup se zaštiťuji mimo jiné prací Jiřího Veltruského *Drama jako básnické dílo*, která sice vznikla už v dobách strukturalistického Pražského lingvistického kroužku (napsána byla v r. 1942), ale knižně byla poprvé vydána až v roce 1999. Dramatický text chci v souladu s Veltruského pojetím zkoumat nezávisle na jeho jevištním provedení, odděleně od performativní složky. Práci tedy v žádném případě nekoncepuji jako příspěvek k teorii divadla, k čemuž nemám oborové zázemí, ale k teorii literatury obecně. Veltruský pro tento postup argumentuje následovně:

[V]šechna dramata – nejen dramata „knižní“³⁸ – jsou čtena stejně jako básnická díla lyrická a epická. A při četbě ovšem nemá vnímatel před sebou ani herce, ani jeviště, nýbrž výhradně prostředky jazykové; je tedy drama stejně dílem integrálně básnickým jako lyrika a epika, neboť specifickým znakem básnictví je právě to, že jeho výhradním materiálem je jazyk. Přitom si čtenář mnohdy ani nepředstavuje dramatické osoby v podobě hereckých postav a dějiště v podobě jeviště. Ale i tehdy, když si je tak představuje – což je případ speciální –, jsou to při četbě významy, kdežto při divadelní realizaci jsou to nositelé významu, takže i tehdy je rozdíl mezi dramatem a divadlem zřetelný.³⁹

V podobném duchu je koncipována i elementární příručka Frodeho Hellanda a Lisbeth Pettersen Wærp o dramatu, příhodně nazvaná *Å lese drama*⁴⁰. Autoři se striktně vymezují proti těm badatelům, kteří drama příliš rigidně spojují s divadelním provedením. Kromě argumentů, které použil Veltruský, jmenují ještě praktický aspekt studia dramatických textů nezávisle na jejich konkrétním divadelním provedení, které je svojí podstatou neopakovatelné, jedinečné, spjaté s tady a teď divadelního sálu, je dynamické, nezachytitelné, protože ani záznam na video jej nedokáže zcela postihnout.⁴¹ Dramatický text je naproti tomu relativně stabilní objekt, textově fixovaný.

³⁸ Dramata, která nejsou určena pro jevištní provedení, ale ke čtení – pozn. PM.

³⁹ VELTRUSKÝ, J., *Drama jako básnický druh*, s. 8, zdůr. JV.

⁴⁰ *Číst drama*, přel. a zdůr. PM.

⁴¹ HELLAND, F.; WÆRP, L. P., *Å lese drama*, s. 14.

Zcela opačný postoj ovšem zastávají například autoři novodobé poetiky literárního díla 20. století ...*na okraji chaosu...*⁴² V tomto rozsáhlém kolektivním díle je autorkou většiny pojednání o dramatu Nina Vangeli, která striktně zastává podvojnost dramatického umění, patrně i proto, že je divadelní režisérka. Drama podle ní „stojí odjakživa rozkročeno nad propastí chaosu mezi literou textu a jeho živým provedením herci“⁴³ a už samotný „dramatický text je průnikem množiny literatury s množinou divadelního umění“⁴⁴. Vangeli sice uznává, že „drama jako zapsaný text patří do literatury“⁴⁵, ale za výsledek dramatického umění pokládá až jeho divadelní inscenaci. Literární drama (Veltruského drama knižní) považuje za „pouhou bizarní epizodku“ a „výjimku potvrzující pravidlo“, a tudíž trvá na tom, že při rozboru dramatu by měl být vždy brán ohled na jeho inscenaci, kterou nazývá „dvojníkem dramatu“ a jehož existence drama jako literární druh vymezuje.⁴⁶

Je třeba zmínit, že toto směřování ke komplexnímu pojetí dramatu jako koalicí literárního textu a jevištního provedení má svou oporu v Aristotelově *Poetice* (4. st. př. n. l.). Aristoteles drama, konkrétně tragédii, vymezuje jako souhrn šesti složek; jsou to: 1. děj (mythos), 2. povahy (ethos), 3. mluva (lexis), 4. myšlení (dianoia), 5. výprava (opsis) a 6. hudba (melos).⁴⁷ Zejména dvě poslední složky spadají do kompetencí jevištního předvádění a literárního textu dramatu se přímo netýkají. Ale přestože je Aristoteles pro literární teorii nezvratitelná autorita, nelze pojímat jeho soudy dogmaticky. Drama jako žánr se zrodilo v antice ze sborového předvádění dithyrambů v rámci dionýských slavností, kde písně a výprava hrály esenciální roli. Drama moderní, přestože je jistě geneticky příbuzné s antickým dramatem, má úplně jiné možnosti. Moderní doba přinesla jiné přijímání literatury, ustanovila něco v antické době nemyslitelného – institut tichého čtení, který umožnil mimo jiné drama vnímat jako literární text. A tuto možnost bych chtěla ve své práci rozvíjet, i když tím nikterak nemíním snižovat význam divadla jako média.

K Aristotelovi se odvolává Nina Vangeli i ve své stati „Scénická poznámka“. Dvě poslední složky aristotelské tragedie – výpravu a hudbu – považuje za čistě inscenační prostředky, a tím, že je Aristoteles zahrnul mezi konstitutivní prvky tragédie, dokládá

⁴² HODROVÁ, D. aj., ...*na okraji chaosu...* Poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001.

⁴³ VANGELI, N., „Drama a jeho dvojník“, s. 81.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid., s. 82.

⁴⁶ Ibid., s. 83.

⁴⁷ ARISTOTELES, *Poetika*, s. 41.

neautonomnost literárního textu dramatu.⁴⁸ Aristoteles sám ovšem důležitost jednotlivých složek hierarchizoval, což Nina Vangeli nezmiňuje. Hudbu hodnotí Aristoteles jako „příkrasu“ dramatu, z čehož vyplývá její dodatková podstata. O výpravě se vyjadřuje ještě zřetelněji: „výprava je sice působivá, ale nejméně umělecká a básnickému umění nejvzdálenější.“⁴⁹ V přímější a méně zkreslující návaznosti na Aristotelovu *Poetiku* se v tomto světle jeví být postoj Veltruského, který se ovšem na rozdíl od Vangeli Aristotelem nezaštiťuje. Výše uvedený citát z jeho monografie *Drama jako básnické dílo* se mi jeví plně v souladu s tímto Aristotelovým citátem: „U tragédie se totiž účinek dostavuje i bez představení a bez herců.“⁵⁰

V této práci tedy budu zastávat názor, že drama jako literární text je autonomní literární dílo a lze jej studovat nezávisle na jeho inscenačním provedení, zajímají-li nás aspekty textové a konstrukční a jde-li nám o individualitu a specifický styl autora. V tomto případě nehrají jednotlivá provedení dramatu roli, neboť jsou na osobnosti autora značně nezávislá, naopak podléhají tvůrčím záměrům a autoritě divadelního režiséra, která v praxi moderního dramatu výrazně dominuje nad autoritou tvůrce (viz například běžná praxe režisérských škrtů v dramatickém textu). Opírám se zároveň i o to, co o vztahu svých dramatu v literární podobě a jejich divadelních realizací lapidárně prohlásil Jon Fosse: „Stykket kjem ut i bokform og kan lesast som tekst.“⁵¹

Ani Veltruský ve své monografii nepopírá skutečnost, že dramatický text je především podkladem pro divadlo, jen správně upozorňuje na to, že tomu tak není výhradně. Jevištěně prováděny mohou být i texty lyrické či epické a stejně tak na druhé straně drama jako plnohodnotný literární útvar existuje nezávisle na svém divadelním provedení.⁵²

⁴⁸ VANGELI, N., „Scénická poznámka“, s. 306.

⁴⁹ ARISTOTELES, *Poetika*, s. 42.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ BILDØEN, B., „Elskar ikkje teater“. Rozhovor s Jonem Fossem. *Morgenbladet*, 25.–28. 2. 1994.

⁵² VELTRUSKÝ, J., *Drama jako básnické dílo*, s. 10.

3. Fosseho dramata: mezi poezií a prózou, mezi tradicí a modernou

„Shakespeare hadde rett.“

Jon Fosse:
Gnostiske essay

Svoje zkoumání Fosseho dramatické tvorby orientuji k rozboru fenoménu opakování. Tato orientace vznikla jako logické vyústění čtenářského zážitku ze setkání s textem. Už při prvním pohledu na kterékoliv Fosseho drama neunikne pozornosti výrazný jazykový paralelismus, neustále se vracející formulace, notoricky opakované věty i vyšší jazykové celky, vracející se v průběhu textu téměř jako refrény a tvořící jeho rytmičnou osu. Informovanější setkání s Fosseho dramatickými texty odhalilo, že jsou budovány za pomoci vysoké koncentrace jazykových figur postavených na principu opakování, ať už jsou to anafory, aliterace nebo asonance aj., tedy figury, které známe z poezie a které mimo jiné vnímáme jako znaky poetičnosti textu.

Znakem literárního díla bez ohledu na druhové a žánrové dělení je podle Romana Jakobsona dominance poetické funkce. Ta tkví v tom,

že slovo je pocíťováno jako slovo, a nikoliv jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu, nebo jako výbuch emoce. V tom, že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty.⁵³

Z této definice vyplývá, že poetická funkce není nijak omezena na oblast poezie, přestože většinu svých analýz provádějí Mukařovský, Jakobson a mnozí jiní tradičně na materiálu poezie.⁵⁴ Projevuje se stejně tak i v oblasti prózy či dramatu a z tohoto důvodu se při mém zkoumání literárního jazyka druhová hranice mezi dramatem a poezií nezdá být příliš důležitá.

Není záměrem této práce podrobovat zkoumání tradiční druhové dělení literatury na drama, lyriku a epiku, či drama, poezii a prózu. Zkoumání by nepřineslo jiná zjištění, než že Fosseho drama vykazuje velké množství lyrických prvků, že dialogy jeho her jsou ve skutečnosti často maskované monology, že promluvy postav mají často ráz lyrický, tedy

⁵³ JAKOBSON, R., „Co je poezie?“, s. 31.

⁵⁴ Český dostupný soubor Jakobsonových odborných textů a esejí *Poetická funkce* obsahuje kromě analýz básní např. i studii o dramatu bratří Čapků.

zvnitřnělý a subjektivní, ale závěrem by bylo možno konstatovat maximálně, že Fosse píše jistou formu lyrizovaného dramatu, které se ovšem velmi vymyká tradičnímu pojetí lyrizovaného dramatu, jak jej vnímáme například v kontextu české literární historie s emblematickým textem *Měsíc nad řekou* od Fráni Šrámka. Tento směr uvažování nepovažuji za přínosný. Není pochyb o tom, že Fosseho dramata jsou dramata, zvláště proto, že jsou uváděna na jevišti, kde jako dramata úspěšně fungují, tzn. jsou sledována a vnímána diváky.

Moderní drama se po celé 20. století snaží vymknout z těsných druhových hranic (drama jako literární druh se jeví více svázané než poezie či próza), Fosseho pokusy o novou dramatickou formu nejsou v tomto směru žádnou výjimkou. Podle Niny Vangeli je poetika dramatu 20. století „poetikou mísení žánrů, prostředků, stylů i druhů, poetikou liberální, otevřenou, splétající“.⁵⁵ Hodrová problém druhového a žánrového mísení uchopuje ještě obecněji, rozklad tradiční druhové a žánrové struktury vidí na pozadí nového vnímání reality. Víru v uchopitelnost a celistvost reality ve dvacátém století razantně střídá pocit nejistoty, fragmentárnosti a neostroiti, což se plně odrazilo v literatuře, mimo jiné i ve splývání jejích žánrů a druhů v širokých přechodových územích.⁵⁶ Motivaci tvůrců hledat nové cesty k ztvárňování reality popsal výstižným způsobem český dramatik Josef Topol, když komentoval své téměř absurdní drama *Slavík k večeři* (1967): „Pokoušel jsem se ve svých hrách hledat situace, které by mi pomohly vychýlit skutečnost do nápadnější polohy, blíží k básni, blíží k podstatě.“⁵⁷

Při čtení Fosseho her se zdá, že autor směřuje obdobným směrem, i když jeho hry jsou od Topolových formálně i obsahově velice odlišné. Tendence je ale u obou jasná – pokoušejí se inovovat výrazový jazyk dramatu tak, aby lépe umožnil vyjádření podstaty, respektive pokus o její vyjádření. Fosse o své dramatické technice v rozhovoru pro *Morgenbladet* prohlásil: „Frå romanane tok eg med den klassissistiske einskapen, den fortetta konflikten du finn i alle bøkene mine. Frå dikta kom den munnlege bevegelsen, det hymnisk.“⁵⁸ V závislosti na tomto výroku by se mohlo zdát, že výsledkem Fosseho pokusu o drama bude

⁵⁵ VANGELI, N., „Drama a jeho dvojník“, s. 81.

⁵⁶ HODROVÁ, D. aj., ...*na okraji chaosu...*, s. 127.

⁵⁷ TOPOL, J., „O realizaci Slavíka k večeři“, s. 230, zdůr. PM.

⁵⁸ BILDØEN, B., „Elskar ikkje teater“. Rozhovor s Jonem Fossem. *Morgenbladet*. 25.–28. 2. 1994.

jakýsi hybridní druh, zvláště při znalosti okolností vzniku prvních dramat⁵⁹ a při povědomí o Fosseho často odmítavém postoji k divadlu jako médiu.⁶⁰ To ale zásadně vyvrací Hadle Oftedal Andersen, autor monografie o Fosseho dramatech – *Ikkje for ingenting*, který tuto geneticky difúzní podstatu Fosseho textů přesně pojmenovává. Na příkladu hry *Ein sommars dag* vysvětluje, že Fosseho drama není chaotickou směsí dramatu, lyriky a epiky, přestože dramatický druh je zde postaven před výzvy, jako je přítomnost vypravěče, jednoho ze základních prvků románové struktury, či dominance lyrického monologu nad dramatickým dialogem:

I staden for å flytta inn andre teksttypar i skodespelet, er det i staden slik at dei andre teksttypane blir gjort til dramatikk når dei kjem inn her. Forteljaren er ikkje lenger ein romanforteljar, så skodespelet tenderer ikkje mot romanen. I staden er det romanforteljaren som tenderar mot det dramatiske [...] I staden for samansausinga, som er ei side ved den moderne verda, og ved romanen som reflekterer denne moderne verda, blir teaterstykket [...] til ei innsirkling av det som framfor alt er kjenneteiknet for denne teksten, nemleg det ikkje-samansausa og det ikkje-moderne.⁶¹

Andersen zde formuluje zajímavé stanovisko: Fosse se svými dramaty pokouší konstruovat nový řád, který staví proti postmodernímu chaosu. Fosseho dramata bývají automaticky řazena do kontextu modernistických dramatických směrů, Fosse bývá srovnáván s autory absurdního či experimentálního dramatu, bývá považován za následovníka Beckettova, duchovního soupeřníka Bernhardova či Jelinekové. Jeho tvorba bývá vykládána v termínech postmoderní krize identity, ale jeho hry v sobě možná nesou překvapivě velké množství tradičních prvků.

Jeho dramata jsou často obrazem lidského osudu nevyhnutelně směřujícího ke zkáze, což není tak úplně vzdáleno Aristotelovu pojetí žánru tragédie: „Je tedy tragédie zobrazení děje vážného a úplného, který má určitý rozsah, a to řečí zkrášlenou v každém úseku příslušným prostředkem zvlášť; užívá jednajících postav, nikoli vyprávění, a působí skrze soucit a strach k očištění takových citů.“⁶²

⁵⁹ Fosse, už jako uznávaný básník a prozaik, neměl žádné ambice stát se dramatikem, opakovaně odmítal žádosti bergenských divadel, aby pro ně napsal hru. V rozhovoru pro *Dag og Tid* z 18. 4. 1996 popsal, co ho nakonec k napsání té první přimělo – výše finančního honoráře. (In FYLLINGSNES, O., „Når dramatikken fossar fram...“)

⁶⁰ V rozhovoru pro *Morgenbladet* z 25.–28. 2. 1994 Fosse o svém vztahu k divadlu říká: „Ei avvisande haldning er meir fruktbart enn det klisne „eg elskar teater“!“ A o kus dál se sám sebe ptá: „Det at eg går så sjeldan på teater, det er meir ein vane, eller uvane?“ (In BILDØEN, B., „Elskar ikkje teater“.)

⁶¹ ANDERSEN, H. O., *Ikkje for ingenting*, s. 51.

⁶² ARISTOTELES, *Poetika*, s. 41.

Nebude jistě nezajímavé podívat se na Fosseho dramatickou tvorbu ve světle této klasické Aristotelovy definice. Fosseho dramata rovněž zobrazují vážné děje, humor je na ploše dvaceti osmi her podle mého názoru a čtenářského prožitku zastoupen, pokud vůbec, tak ve stopovém množství. Hry podle mé zkušenosti naopak vytvářejí těžkou atmosféru smutku, která se přenáší na čtenáře. Humor v klasické či absurdní formě ve Fosseho hrách podle mého soudu není, maximálně ironie, ovšem ironie ve smyslu, jak ji Fosse vykládá ve své eseji „Romanen i sin store ironi“.⁶³ Chápe ji jako bližší paradoxu než sarkasmu, nevykládá ji jako literární postup nebo tropus, kterým se něco říká a něco jiného se myslí, kde se kontrastuje rozdíl mezi nízkým a vysokým, ale pojímá ji jako konstitutivní vlastnost psaní, jako výraz neustálého hledání smyslu:

[R]omanens ironi [...] lar seg [ikkje] føre tilbake verken til eit talande subjekt eller til til noka slags eintydig meining – det er ein ironi i stadig rørsle, utan subjekt eller fast meining, det er ein skriven ironi, ein uroleg ironi på stadig søking etter ei meining som alltid forsvinn.⁶⁴

To, že se na rozdíl od čtenářů diváci Fosseho her v divadelním sále smějí často, je zajímavý fenomén, který v knize *Ikkje for ingenting* zmiňuje Hadle Oftedal Andersen. Podobně jako já nevidí ve Fosseho dramatických textech humor, stejně jako ho nenalézají například v jeho prózách *Morgon og kveld* nebo *Melancholia*. Andersen trefně připomíná, že o těchto prózách by nikoho nenapadlo tvrdit, že jsou humorné. Při jejich četbě se patrně směje málokdo. Z vlastní čtenářské zkušenosti tedy vyvozují, že jak drama, tak próza sdělují závažné významy, které při čtení jako vážné vnímáme. To, že při sledování dramatu v divadle reagují diváci na totéž často smíchem, neleží tudíž v textu, ale spíše v psychologii diváků. Nejde tedy o rozdíl tkvící v druhové odlišnosti dramatu a prózy, ale spíše v komunikačním kanálu, kterým dílo ke svému vnímateli promlouvá. Proti intimnímu tichému čtení tu stojí hromadný prožitek. Andersen efekt směšnosti vysvětluje následovně: „...det framande ved å ta livet på alvor blir tydeleg når ein ser personane på scena agera det ut. Elles er det bare i bøker me møter dette Alvoret. Og når me ser det i kjøt og blod, blir me slegne av kor plumpt og ute av kontakt med vår verd det er.“⁶⁵ Smích je v tomto světle tedy spíše ventilací napětí,

⁶³ In FOSSE, J., *Gnostiske essay*, s. 41–46.

⁶⁴ FOSSE, J., „Romanen i sin store ironi“, s. 41.

⁶⁵ ANDERSEN, H. O., *Ikkje for ingenting*, s. 36.

než výsledkem humorného potenciálu, který by dramatický text nesl.⁶⁶ Poznání, že život braný vážně působí směšně, nabývá podle Andersena v dnešní společnosti ráz tabu. A pro tabu je typické, že se s ním lidé vyrovnávají prostřednictvím smíchu, jako doklad můžeme uvést například zrození středověkého nevázaného karnevalového veselí, jak je popisuje Bachtin.⁶⁷ Karneval, rouhavě porušující tabu tehdejší společnosti, působil prostřednictvím smíchu jako pomyslný ventil společenského napětí.

Na tomto místě bychom se mohli obloukem vrátit zpátky k Aristotelově definici dramatu, konkrétně k jejímu úplnému závěru, a to že tragédie „působí skrze soucit a strach k očištění [...] citů“.⁶⁸ O Fosseho dramatech lze říci, že fungují podobně, také působí pomocí silných emocí. Jen očištné katarze se v jeho hrách obvykle nedočkáme. Nepřípadný smích z hlediště je tedy možno vysvětlovat i jako jakýsi zástupný pokus o „očištění“ v aristotelovském smyslu.

Z tohoto hlediska se Fosse nejeví jako výsostný experimentátor s dramatickou formou. Ukazuje se, že naopak častěji, než bychom očekávali, pracuje s klasickými dramatickými schémata a jen je přehodnocuje. V tomto duchu je možno pokračovat dál: antické drama líčilo osud člověka řízený metafyzickými silami, které ho převyšovaly. V modifikované podobě nacházíme obdobné síly i u Shakespeara. Fosse se k těmto řídicím principům shakespearovského dramatu vyjadřuje v eseji „Kva er det som får det som skjer til å skje?“ a svým dílem k nim buduje paralelu:

Hos Shakespeare er det ofte over- og underjordiske skapnader og viljar som styrer menneskas samvær og tilvære, medan den moderne opplyste forstand i sitt omgrepslege overmøt gjerne prøver å redusere det meste, for eksempel ved hjelp av Freud til det umedvitne, eller ved hjelp av Marx til samfunnets økonomiske basis. [...] For langt der inne, midt i det som skjer, sit det ei usynleg mare, ja la meg seie det slik, og spreier sin energi hit og dit og lar dei verste og dei beste ting skje, trass i all god vilje og all god omsorg og moral. Der hadde Shakespeare rett.⁶⁹

Fosse nachází soulad mezi svým pojetím sil řídících život postav („ei usynleg mare“) a metafyzickými silami u Shakespeara. Fosse své dramatické fikční světy buduje se

⁶⁶ Podobného efektu můžeme být často svědky i v kině, kde je smích reakcí na šok. Při hromadných veřejných projekcích filmů natolik šokujících a bez obalu zobrazujících fyzickou bolest či psychické utrpení jako je Passoliniho *Saló* aneb *120 dnů Sodomy* nebo *Antichrist* Larse von Triera se také diváci v sále smějí, přestože málokdo by se smál, kdyby film sledoval sám v ústraní. Jedná se o masový psychický projev nejistoty, který je ventilován právě smíchem, jakkoliv se to může zdát nepatřičné.

⁶⁷ Více o středověkém karnevalu a smíchové kultuře in BACHTIN, M. M., *François Rabelaise a lidová kultura středověku a renesance*.

⁶⁸ ARISTOTELES, *Poetika*, s. 41.

⁶⁹ FOSSE, J., „Kva er det som får det som skjer til å skje?“, s. 252, zdůr. PM.

zřetelným vědomím, že za hranicemi lidského poznání se nachází něco, co se lidskému rozumu vymyká.

V čem se Fosseho drama od Aristotelovy definice nejčastěji odklání, je požadavek na scénické, nikoliv vyprávěcí postupy. Fosse ovšem píše i taková dramata, která vyhovují aristotelským požadavkům rovněž v tomto bodě. Například drama *Nokon kjem til å komme* je téměř výhradně scénické, neobsahuje pro pozdější Fosseho hry tak typické monology a i strukturně v podstatě odpovídá stavbě klasického dramatu podle Freytagova schématu: expozice – kolize – krize – peripetie – katastrofa. Fosseho drama ovšem není latentním oživením principů klasického dramatu v moderní době. Fosse aktivně pracuje s tradicí a hledá v jejím rámci svou cestu. Tato návaznost na prvky tak staré, jako je antické osudové drama, nebo na prvky z novější historie dramatu (zejména vlivy ibsenovské – oživení minulosti, čechovovské – subjektivizace, snovost, a brechtovské – epičnost) překonává podle mého soudu radikální předěl, který mezi klasické a moderní drama kladou s jistou skepsí mnozí badatelé, například německý teoretik Peter Szondi.

V jiných hrách je však Fosse experimentálnější, či v Szondiho pojetí méně důsledný. Szondiho základní dílo o moderním dramatu *Theorie des modernen Dramas* (1956), z jehož slovenského překladu v této práci vycházím, je v tomto směru nekompromisní. Moderní drama považuje za výraz krize, která v dramatu dominuje již od konce 19. století. Její zárodky hledá už u klasiků tzv. měšťanského dramatu – Ibsena, Strindberga, Čechova. Za její podstatu považuje tematickou změnu, která koncem 19. století zcela změnila dramaturgii a nabourala pilíře její formy, kterou Szondi definuje jako „vždy v přítomnosti probíhající mezilidské dění“.⁷⁰ Podle Szondiho se drama počínaje Ibsenem přestává odehrávat v přítomnosti, přesněji řečeno přítomnost slouží jen jako záminka k „oživení minulosti“.⁷¹ Tématem se stává minulost jako taková, ne nějaká minulé událost, což se podle Szondiho, který se dále odvolává na Lukáse, vzpírá dramatickému vyjádření. Szondi tvrdí, že „zpřítomnit v čase lze ve smyslu dramatické aktualizace jen to, co se odehrává v čase, ne čas sám. O něm se může v dramatu pouze mluvit, přímo se dá zobrazit jen v jedné umělecké formě,“⁷² v románu. Szondi cituje Lukáse a kategoricky opakuje, že „ne neprávem jsme obviňovali moderní literaturu z ‚úplné dezorientovanosti‘, když si vzala za úkol dramaticky ztvárnit ‚vývin, pozvolné časové

⁷⁰ SZONDI, P., *Teória modernej drámy*, s. 72. Všechny citace a ukázky z této publikace ze slovenštiny přeložila PM.

⁷¹ Ibid., s. 27.

⁷² Ibid., s. 27–28.

plynutí““. Fosseho drama jako by přesně odpovídalo této Szondiho definici „dezorientovaného dramatu“: čas je jeho motivem, tématem i jakousi neviditelnou „postavou“. Bude jedním z dílčích úkolů této práce objasnit, zda se Fossemu tento pokus o zdramatizování času a jeho plynutí podařil. Ani Szondi sám totiž zdařilou možnost dramatizace času nevyklučuje, na příkladu dramatu Thorntona Wildera *Dlouhý Štědrý večer* z roku 1931 ukazuje, že to možné je: za pomoci filmových technik a symbolismu.⁷³

Fosseho drama činí zvláštním jeho formální atributy. V textové podobě je nápadná forma s krátkými řádky, zpravidla bez interpunkce, což přímo odkazuje k tradičnímu typografickému rozvržení poezie, přesto textům nikdy nechybí základní dramatické ukazatele jako označení promluv jednotlivých postav, autorské poznámky k organizaci jeviště (či přesněji řečeno fiktivního dějiště), případně formální organizace na akty a scény.

Formální dělení jakoby na verše, bohatě zvukově instrumentované, často s náznakem rýmu či aspoň souzvuku vybízí vnímat tyto hry jako jistý druh veršovaných dramát, ale to se s ohledem na literární historii a její zákonitosti zdá problematické. Veršované drama jako takové nemá mnoho společného s moderní dramatikou, asociujeme si je s divadlem 19. století a v norském kontextu například s ranými hrami Henrika Ibsena. Hadle Oftedal Andersen ve statí o Fosseho raném dramatu *Gitarmannen* navrhuje jisté řešení: „Om det finst eit modernistisk versdrama, så må det vera dette.“⁷⁴ „Modernistické veršové drama“ je termín zcela nový, nezažitý, ale poměrně výstižný. Fosseho drama má podle Andersena blízko k moderní lyrice s veršovým dělením, které přenáší pozornost k pauzám a jejich prostřednictvím k tematickým přechodům a křížením.⁷⁵ Návrh na řešení tohoto terminologicko-druhového problému přináší ve své studii „Ei uro er kommen over meg“ i Ole Karlsen, když se zmiňuje o dramatu *Ein sommars dag* a nazývá ho „poetic prose drama“.⁷⁶

Vedle sklonu k rytmičované, až vázané řeči, která do Fosseho dramatu přichází ze sféry jeho poezie, nacházíme u něj stejně často prvky epické. Vyprávěcí postupy často nahrazují scénické. Dá se říci, že Fosse tvoří svoje dramata v souladu s Blanchotovými požadavky na formální svobodu literatury. Fosse Blanchota prokazatelně studoval, zmiňuje

⁷³ Ibid., s. 146.

⁷⁴ ANDERSEN, H. O., *Ikkje for ingenting*, s. 12.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ KARLSEN, O., „Ei uro er kommen over meg“, s. 278.

ho i v některých svých esejích, takže není náhodné, že jeho dramatická forma se dá obhájit mimo jiné těmito Blanchotovými slovy:

Berre boka betyr noko, slik den er, fjern frå genrane, utanfor rubrikkane, prosa, poesi, roman, vitnemål, som den avviser å plassere seg under, som den nektar all makt til å fastlegge plassen sin og bestemme forma si. Ei bok tilhøyzer ikkje lenger ein genre [...] Alt verkar som om genrane løyser seg opp og litteraturen åleine stadfester seg...⁷⁷

Fosseho dramata vyžadují podobný otevřený přístup, osvobozený od formálních kategorizací, zaměřený na dílo, které samo o sobě „vyzařuje“ svůj smysl.

⁷⁷ BLANCHOT, M., *Innriss*, s. 47.

4. Opakování jako výrazový prostředek v literatuře

„V básnictví spočívá podstata umělecké techniky na všech rovinách jazyka v opakujících se návratech.“

Roman Jakobson

Než přistoupím k samotné analýze dramatu *Ein sommars dag*, která by měla být praktickým završením teoretického pojednání o opakování a na které bych chtěla ukázat a vysvětlit principy a šíři opakování ve Fosseho pojetí, bude ještě potřeba podrobněji popsat fungování opakování obecně v literatuře, neboť to má v této sféře zcela konstitutivní charakter a bez pochopení jeho možností a mnohotvárnosti nejde s principem prakticky pracovat. V literárním díle se opakování děje na mnoha hierarchicky odstupňovaných rovinách. Podle Daniely Hodrové se text jako by prostřednictvím těchto jednotlivých opakování „neustále ohlížel sám na sebe, sám sebe reflektoval, doslova zrcadlil“.⁷⁸ Elementární opakování se odehrávají na rovině graficko-zvukové, kde se opakují hlásky, slabiky, slova. Při hlubším ponoru do díla se dostáváme na rovinu motivickou, kde prostřednictvím opakování motivů dochází k významovým posunům. Motivy se mohou opakovat v rámci jednoho díla, ale mohou i přestupovat jeho hranice. Opakování se projevuje jako výrazný princip i v rovině kompoziční, kde se promítá do základních kategorií prostoru a času. V následujících pasážích se pokusím přehledně sestavit teoretický základ pro opakování na rovině graficko-zvukové, motivické a kompoziční. Teoretické pojmy pak využiji v následné analýze dramatu *Ein sommars dag*.

4.1 Hláška, zvuk, figura (rovina graficko-zvuková)

Každé literární umělecké dílo je slovy René Welleka a Austina Warrena „především řadou zvuků, z nichž povstává význam“.⁷⁹ Zvuková stránka díla může být v krajních případech extrémně zvýrazněna nebo naopak téměř potlačena do nepříznakovosti, přítomna je ale v každém díle, ať už jde o poezii, prózu či drama. Wellek a Warren v *Teorii literatury*

⁷⁸ HODROVÁ, D. aj., ...*na okraji chaosu...*, s. 74.

⁷⁹ WELLEK, R.; WARREN, A., *Teorie literatury*, s. 220.

zdůrazňují, že rozdíly mezi jednotlivými literárními druhy jsou pouze kvantitativní: nejen v poezii může zvuková složka upoutávat pozornost čtenáře a představovat integrální složku celkového estetického působení díla.⁸⁰

Zvuková složka Fosseho dramát je velice nápadná, do té míry, že je sblíží s poezií. Také proto se rozbor dramatických textů Jona Fosseho z hlediska opakování dostává na rovině fonologické do nejužší blízkosti obecného rozboru poezie, resp. lyriky. Sekundární literatura, o kterou své zkoumání v této kapitole opírám, není tedy úzce omezena na texty o teorii dramatu. V mnohem větší míře se obracím na odbornou literaturu pojednávající o výstavbě poezie. Zvláště inspirativní se v tomto ohledu ukázala být souborná kniha kolektivu autorů *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*, zejména úvodní pasáž teoretika verše Miroslava Červenky „Hlásková instrumentace“⁸¹. K této práci se uchyluji za prvé proto, že obdobné elementární jazykové studie na dramatickém materiálu, pokud je mi známo, neexistují, a za druhé proto, že mi přijde zajímavé a podnětné zkoumat konkrétní text jako takový a způsoby, o které si sám říká, a nikoliv takovými, které jsou obecně vžité. Červenkovu studii však používám plně s vědomím odlišností jazykového materiálu češtiny a norštiny, a tedy spíše jako inspirující návod k důkladnému rozboru než jako skutečný nástroj.

Při uvažování o specifičnosti Fosseho textu bylo třeba v obecné rovině postihnout, co text jako takový dělá po zvukové stránce zajímavý, odlišný od jiných. Na pozadí mých úvah stojí nejobecnější studie o uměleckém jazyce, základní text teoretického uvažování o specifičnosti literatury v českém literárněteoretickém kontextu, a to studie Jana Mukařovského „O jazyce básnickém“⁸², kde jsou mimo jiné rozebírány elementární jazykové fenomény, které mě u Fosseho nejvíce zajímaly: hláskové složení textu, hláskový sled a možnosti jejich využití.

Hláskové složení textu chápu v souladu s Mukařovským jako „poměrné zastoupení jednotlivých hlásek daných fonologickým systémem národního jazyka, kterým je text psán“.⁸³ Odlišnosti od průměru musí být v uměleckých textech slovy Mukařovského „hodnoceny jako činitel estetického účinku, třebaže se výběr hlásek děje bez vědomého úmyslu autora“.⁸⁴

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ ČERVENKA, M., „Hlásková instrumentace“, in ČERVENKA M. aj., *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*, s. 7–54.

⁸² MUKAŘOVSKÝ, J., „O jazyce básnickém“, in *Studie II*, s. 16–70.

⁸³ Ibid., s. 32.

⁸⁴ Ibid.

Metoda, kterou se zastoupení hlásek v textu zjišťuje, je prostě statistická. Zjištění odlišností se prokáže porovnáváním s jinými texty daného jazyka, a to i neliterárními. Problémy spojené s touto metodou jsou však nasnadě: vyžaduje rozsáhlou a pracnou excerpci materiálů a její výsledky nemusí být transparentní. Ve statistických tabulkách se mohou zcela vytratit důležitá, sémanticky významná, avšak méně frekventovaná užití hlásek, oproti tomu mohou do popředí vystoupit nejfrekventovanější hlásky daného jazyka, aniž by ve skutečnosti měly nějaký zásadní přínos k celkovému významu literárního díla.

Hláskový sled, neboli uspořádání hlásek je vedle frekvence hlásek druhým faktorem estetického účinku textu na úrovni zvukové. V důsledku řazení hlásek vznikají zvukové efekty, a to buď libé – eufonie, soulad, či nelibé – kakofonie, nesoulad. Na tomto místě je důležitá terminologická poznámka. Mukařovský se ve své studii pokoušel razit termín eufonie jako nepříznačové označení pro hláskové složení bez ohledu na význam řecké předpony *eu-* („dobrý“), evokující kalkový překlad libozvuk. Jak správně podotýká Červenka, toto použití termínu je problematické, automaticky vyvolává potřebu komplementárního označení kakofonie. Já ve svém textu termín eufonie používám vždy pouze ve smyslu libozvuk, ne v Mukařovského pojetí ve smyslu zvukový efekt jako takový. Červenka pro hláskový sled používá výstižnější nový termín instrumentace, převzatý z polské a ruské poetiky.⁸⁵ Opět je třeba zdůraznit, že ani tyto efekty zvukového seřazení není možné přičítat vědomé aktivitě tvůrce, jistě zde platí tvrzení Maurice Grammonta, že „básníci nekalkulují efekty, ale cítí je“.⁸⁶ To ovšem nemění nic na tom, že citlivý čtenář je v textu vnímá, že na něj působí a spolupodílejí se na celkovém smyslu literárního díla, jak vzniká v mysli vnímatele.

Při popisu zvukové stránky zkoumaných textů je ještě třeba na obecné rovině lišit mezi dvěma aspekty zvuku, na což upozorňují Wellek a Warren v kapitole o eufonii a což Mukařovský ve své studii nijak zvlášť nezdůraznil: každý zvuk má vlastnosti inherentní, dané artikulačními zákonitostmi, jako je například specifická výslovnost hlásek *p* nebo *a* (jak výstižně vysvětlují Wellek s Warrenem: hláska *p* nemůže být více hláskou *p*, nebo naopak

⁸⁵ Červenka v oddíle „Hlásková instrumentace“ pro popis zvukových jevů v poetice používá tři termíny: rytmika, melodika, instrumentace. Pro studium poezie představuje zvláště rytmika, tj. veršová organizace básně, zcela stěžejní oblast. Já se přesto pro potřeby své práce budu výhradně věnovat poslední jmenované oblasti zvukových jevů, instrumentaci, neboli hláskovému složení textu, a to zejména proto, že k textům nepřistupuji z poetologických stanovisek a nástroje poetiky používám jen jako prostředek k výkladu opakování na nejnižší graficko-zvukové úrovni textů.

⁸⁶ ČERVENKA, M., „Hlásková instrumentace“, s. 26.

méně hláskou *p*, je právě a jenom hláskou *p*⁸⁷); a vlastnosti relační, tedy vlastnosti, které usouvztažňují zvuky mezi sebou, ať už jde o jejich četnost, výšku, délku aj.

Mukařovský vychází z obecně přijatých strukturalistických tezí o arbitrárnosti jazykového znaku, tedy nemotivovanosti vztahu mezi zvukem a významem s výjimkou slov onomatopoických, a tvrdí, že „estetická působivost hlásek má svůj zdroj v seřazení, kterým se na ně upozorňuje, kdežto platnost významová se připojuje teprve dodatečně jako důsledek styku eufonického hláskového vzorce s obsahem“.⁸⁸ Podle Mukařovského tedy nelze tvrdit, že by nějaká konkrétní hláska nebo určitá kombinace hlásek „samy ze sebe vyjadřovaly akustickou skutečnost, optickou nebo jinou představu, popřípadě cit, jejichž napodobením, zobrazením nebo výrazem se v daném případě jeví“.⁸⁹ Je však důležité doplnit tuto tezi o poznatky Maurice Grammonta, citovaného Warrenem a Wellekem, a to o předpoklad existence „zvukového symbolismu“, jisté „fyziognomie slov“, která je typická pro určitý jazyk.⁹⁰ Grammont dospěl ke svým závěrům rozborem francouzského verše, v obdobném duchu je zpracována i rozsáhlá analýza Baudelairovy básně *Kočky*, kterou provedl Roman Jakobson spolu s Lévi-Straussem.⁹¹ Rimbaudova báseň *Samohlásky*, usouvztažňující jednotlivé hlásky s barvami, je v tomto ohledu kanonickým primárním textem.

K podobným závěrům o existenci zvukového symbolismu dospěly i slavné psycholingvistické experimenty⁹² se slovy uměle sestavenými z uskupení hlásek různé kvality, které mluvčí neomylně spojovali s neznámými obrazy, přestože o žádném dodatečném vlivu významu u nonsensových slov nemohlo být řeči. Lze tedy předpokládat, že hlásky v rámci systému daného jazyka v sobě nesou informaci, kterou si jeho mluvčí v závislosti na kvalitě daného zvuku automaticky asociují s emocí, pocitem, tvarem aj. Také Wellek s Warrenem zmiňují výsledky akustických pokusů, které prokázaly „základní asociace mezi předními samohláskami (e a i) a tenkými, rychlými, jasnými a světlými předměty nebo mezi zadními samohláskami (o a u) a neohrabanými, pomalými, nevýraznými a temnými předměty“.⁹³ Nejmarkantněji budou tyto rozdíly v norštině pravděpodobně vznikat mezi dvojicemi předních a zadních vokálů v kombinaci s kritériem zaokrouhlenosti–

⁸⁷ WELLEK, R.; WARREN, A., *Teorie literatury*, s. 221.

⁸⁸ MUKAŘOVSKÝ, J., „O jazyce básnickém“, s. 33.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ WELLEK, R.; WARREN, A., *Teorie literatury*, s. 227.

⁹¹ JAKOBSON, R.; LÉVI-STRAUSS, C., „Baudelairovy *Kočky*“. In JAKOBSON, R., *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 622–638.

⁹² Pokus známý jako fenomén maluma–takete.

⁹³ WELLEK, R.; WARREN, A., *Teorie literatury*, s. 227.

nezaokrouhlenosti (zaokrouhlené u, o, nezaokrouhlené i, e) a s protikladem temný–světlý (temné ø, světlé e).

Wellek s Warrenem upozorňují, že i konsonanty lze dělit na světlé a temné. Za světlé považují obecně dentály a palatály (ve standardní norštině by to například byly dentály t, d, n, l a palatály /ç/ a /j/) a temné jsou podle jejich teorie labiály (norské b, m, f, v) a veláry (standardní norské k a g plus glotála h).⁹⁴ S vědomím tohoto by se tedy dalo předpokládat, že umělecké texty s vyšší frekvencí temných hlásek budou působit temněji, vyvolávat stísnující atmosféru, a naopak texty s výrazně častým výskytem světlých hlásek budou evokovat příjemnější pocity. Červenka ovšem upozorňuje, že „zasazení do úhrnného smyslu se zdaleka nemusí realizovat jen na základě obdoby, shody, harmonie [...], ale právě tak i kontrastu a protihry“.⁹⁵ Na to je třeba brát při interpretaci zvukové stránky textů ohled.

Červenka upozorňuje, že spíše než o významu zvuků by bylo lépe hovořit o jejich „významovosti“.⁹⁶ Tedy že význam, který zvukům přisuzujeme, je vždy zakotven v kontextu, vzniká až aktivitou účastníků komunikačního aktu (na příkladu literatury interakcí autora a čtenáře prostřednictvím textu), a není tedy inherentní vlastností jazykového systému. K tomu, aby zvukům mohly být v každém konkrétním textu přiřazeny významy, jsou třeba znalosti mluvčího a vnímatele „o tom, jak svět zvučí“.⁹⁷ Červenka zdůrazňuje, že významové interpretace hlásek vznikají „tady a teď“, a tím se svou podstatou blíží metaforám, které, s výjimkou metafor ustálených, rovněž nemají pevný systémový význam, ale je třeba aktivity autora a posléze čtenáře, aby mohly úspěšně fungovat ve významovém celku díla.⁹⁸

Tendence vnímatele přiřazovat zvuku význam byla podrobně zkoumána mnohými teoretiky, mně se zdá nejzajímavější vysvětlení, které cituje ve své práci Miroslav Červenka: za procesem sémantizace se podle Bühlera a jiných skrývá „obecně lidské puzení ke konstituování podobností opírajících se o antropologickou potřebu sjednocování zkušenosti“.⁹⁹ Dalo by se říci, že člověk intuitivně hledá řád v chaosu, který pro něj svět představuje, a tato jeho snaha se promítá i do tak svěbytné oblasti, jakou je literatura.

⁹⁴ WELLEK, R.; WARREN, A., *Teorie literatury*, s. 227. Při klasifikaci norských hlásek vycházím z publikace Arneho Vanvika *Norsk fonetikk. Lydlæren i standard østnorsk supplert med materiale fra dialektene*. Oslo: UiO, Fonetisk institutt, 1979.

⁹⁵ ČERVENKA, M., „Hlásková instrumentace“, s. 35.

⁹⁶ Termín Wilhelma Schneidera.

⁹⁷ ČERVENKA, M., „Hlásková instrumentace“, s. 34.

⁹⁸ Ibid., s. 35.

⁹⁹ Ibid.

Mukařovský poznamenává, že zvukové efekty textu – výše zmíněná eufonie/kakofonie – jsou nejčastěji realizovány prostřednictvím mnohonásobného opakování hlásek nebo jejich skupin v různém uspořádání.¹⁰⁰ Aby se odlišilo esteticky účinné opakování od náhodných repetitiv vznikajících v důsledku omezené škály fonémů v jazyce, klade na ně Mukařovský zásadní podmínku „opory v rytmickém, syntaktickém nebo významovém členění kontextu“.¹⁰¹ O relevanci souzvuků v literárním díle podrobněji píše Červenka v již citované studii. Předpokládá, že existuje jisté povědomí o zvukové nepříznakovosti, na jehož pozadí vynikne text zvukově nápadně organizovaný.¹⁰² Červenka však varuje před přijímáním každého souzvuku jako významově relevantní složky díla, podobně jako Mukařovský postuluje požadavek, aby studium souzvuků nebylo samoúčelné, ale aby bylo podřízeno celkové koncepci rozboru díla. Nejistotu ohledně hranice mezi relevancí a irelevancí souzvuků je ovšem obtížné zcela odstranit.¹⁰³

Hlásky mohou nést význam nejen přímo, jak bylo popsáno výše, ale i nepřímo, a to tak, že prostřednictvím zvukové podobnosti uvádějí do vztahu různá slova. Toto je princip mnoha básnických figur, zejména rýmu, který díky zvukové shodě spojuje dvě rýmující se slova, umožňuje jejich pomyslné setkání, a tím prolnutí dvou významových celků. Jakobson to ve své studii „Lingvistika a poetika“ formuloval takto: „Rým nezbytně má za následek sémantické příbuzenství rýmujících se jednotek.“¹⁰⁴ Obdobně funguje aliterace, neboli náslovný rým. Slova začínající stejnou souhláskou se k sobě v obraznosti čtenáře automaticky řadí a vytvářejí významový komplex. Na stejném principu je budována i asonance, neboli samohláskový souzvuk. Obě posledně jmenované figury mají v tradici severského písemnictví silnou tradici. Ve starobylé skaldské poezii, která postrádala klasický koncový rým, jak jej známe z české poezie, představovaly základní rytmický impuls a jejich úloha je tak v severské literatuře tradičně významnější než v literaturách tuto tradici postrádajících.

Jakobson problematiku hláskového složení textu a opakujících se zvukových konstelací shrnuje základním postulátem, kterým se budu řídit i ve své analýze, a to že „zvuková ekvivalence, promítnutá do následnosti jako její konstitutivní princip, má nutně za následek ekvivalenci sémantickou“.¹⁰⁵ Jinými slovy forma a smysl jsou v díle neoddělitelné

¹⁰⁰ MUKAŘOVSKÝ, J., „O jazyce básnickém“, s. 33.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² ČERVENKA, M., „Hlásková instrumentace“, s. 17.

¹⁰³ Ibid., s. 18–23.

¹⁰⁴ JAKOBSON, R., „Lingvistika a poetika“, s. 93.

¹⁰⁵ Ibid., s. 94.

a zvuková opakování nejsou jen estetickými devízami textu, ale jsou vysoce relevantní pro celkový smysl díla.

4.2 Motiv (rovina motivická)

V předchozí části jsem se věnovala jednotlivým složkám struktury literárního díla na rovině takzvané vnější kompozice, oporou pro úvahy byly vždy elementy na grafické rovině díla – opakuující se hlásky, slova, figury, tedy prvky, u kterých hrálo esenciální roli jejich grafické/zvukové vyjádření a lineární umístění v textu ve vztahu k jiným jednotkám. Tuto sféru struktury literárního díla nazývá Daniela Hodrová vnější kompozicí, postavenou na lineárním/horizontálním členění.¹⁰⁶ Počínaje motivickou strukturou přecházím se svým uvažováním o opakuujících se strukturních prvcích hlouběji, na rovinu, kterou Hodrová analogicky nazývá vnitřní kompozicí se členěním vertikálním.

Motiv v literárním díle představuje základní jednotku na této vertikální ose. Motiv není totožný se slovem či větou, je jejich zvláštním užitím, naznačujícím jejich „vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla, například prostřednictvím opakování, umístěním v jádru díla, někdy i grafickým zdůrazněním apod.“.¹⁰⁷ Motivická struktura je badateli považována za jeden ze „základních principů hloubkového uspořádání literárního díla a budování jeho smyslu“.¹⁰⁸ Navracející se motiv je nazýván leitmotiv a známe ho nejen z literatury, ale i z hudby. V literatuře zesiluje soudržnost textu a svými návraty, které se zákonitě dějí v čase, upozorňuje na své sepětí s ním, potažmo na jeho plynutí.

O motivické struktuře platí zhruba totéž, co jsem v předchozím oddíle napsala o hláskové instrumentaci, nápadná repetitivní strukturovanost odkazuje na „dílovost“ díla, jak tuto demonstrovanou distanci mezi dílem a skutečností pojmenovává Hodrová aj.¹⁰⁹ Čím výrazněji motivická struktura díla odkazuje sama na sebe, čím více se dílo samo v sobě „zrcadlí“, tím více se upozorňuje na samotný akt tvoření. Není proto náhodné, jak rovněž upozorňuje Hodrová aj., že realistické umění snažící se o „věrný obraz skutečnosti“ (jakkoliv je to snaha iluzorní), bude naopak na svoji „dílovost“ upozorňovat co nejméně ve snaze

¹⁰⁶ HODROVÁ, D. aj., ...*na okraji chaosu*..., s. 721.

¹⁰⁷ Ibid., zdůr. PM.

¹⁰⁸ Ibid., s. 722.

¹⁰⁹ Ibid., s. 725.

distanci mezi dílem a skutečností minimalizovat a významově zatížené návraty motivů bude jako svůj výrazový prostředek využívat minimálně.

Fosse ve svých dramatech s motivy naopak pracuje velmi nápadně. Z výrazně omezeného rejstříku motivů vybírá stále tytéž a staví je do nových konstelací v nových kontextech. S formulací „tentýž motiv“ je ovšem třeba v literárním bádání zacházet opatrně. Význam nelze motivu přiřazovat mechanicky a napevno. Význam motivu není ustrnulý, právě díky novým kontextům je i přesně zopakovaný motiv (stejně slovně vyjádřený) obohacován o stále nové významy, a vynořuje se proto zákonitě otázka ohledně jeho totožnosti. I když přijmeme tradičnější chápání problému a motiv a jeho opakování budeme považovat za shodné, je třeba brát v úvahu změny, které toto opakování do celkového smyslu díla vnáší. Hodrová aj. upozorňují na nebezpečí vykládat motivy jako stabilní významové jednotky, což byl běžný postup pozitivistické literární vědy, která motivy zjednodušovala až na jakési pevné významové emblémy. Autoři moderní poetiky *...na okraji chaosu...* již pevně operují s dynamickým pojetím významu. Tak jako se o celém díle uvažuje jako o něčem dynamickém, co se „děje“ (Jankovičovo „dění smyslu“¹¹⁰), tak ani „význam motivu není něčím nehnutým, ale vyvstává a proměňuje se v závislosti na kontextu“.¹¹¹

Mukařovský přesně vystihuje efekt, který opakování motivu s sebou může přinášet: „týž význam dvakrát opakováný odráží se v sobě samém a mění se tak z pevně ohraničeného významu v neurčitý významové ovzduší.“¹¹² Jinými slovy motiv tímto mírně uvolňuje svoji vazbu na denotát (reálně existující předmět označený znakem) a zdůrazňuje svůj poetický potenciál. Často opakované motivy tak mohou přestat označovat konkrétní objekty/věci a mohou začít konstruovat prostředí plné hlubších významů.

4.3 Kompozice a časoprostor (rovina kompoziční)

Kompozice literárního díla představuje způsob spojování jeho částí v celek. Za základní způsob organizace díla je považována linie. Hodrová aj. vysvětlují toto výhradní postavení linie oproti jiným tvarům v její přirozenosti. Čtení je ve své podstatě lineární pohyb

¹¹⁰ Viz JANKOVIČ, M., *Dílo jako dění smyslu*. Praha: Pražská imaginace, 1992.

¹¹¹ HODROVÁ, D. aj., *...na okraji chaosu...*, s. 727.

¹¹² MUKAŘOVSKÝ, J., „O jazyce básnickém“, s. 50.

od začátku ke konci a lidský život, který je v nekonečném množství variant tématem literatury, je rovněž lineární, směřující přirozeně od narození ke smrti.¹¹³ Přirozená linie však bývá v literatuře často narušována. Do chronologie příběhu vstupují nejrůznější analepse, prolepse, regrese a retardace. Linie se množí (paralelní vyprávěcí linie, polyfonní vyprávění), kříží, rozpadají atd. Hodrová upozorňuje, že „porušování časové linie a tím i syžetové, narativní a kompoziční linie textu [...] není [...] herním ozvláštněním a narativním obmyslem. Zpravidla s sebou totiž přináší jiný smysl, než jaký by text či příběh měl, kdyby jeho linie zůstala ‚spořádaná‘.“¹¹⁴ Za nejrůznějšími odchylkami proti chronologii a linearitě je třeba vždy hledat nějakou významovou motivaci. Vedle těchto sil, které v díle zdůrazňují (nebo narušují) jeho linearitu, se v něm podle Hodrové projevují ještě síly, které „pohyb usměrňují do středu“. Tímto imaginárním středem může být například ústřední motiv díla.¹¹⁵ Smysl opakování v kompozici díla vysvětluje Hodrová tak, že zatímco dílo je lineárními silami vedeno ke svému konci, k rozuzlení, „postavy (někdy i místa) [fungují] jako vracející se, rotující textové komplexy“.¹¹⁶

S kompozicí pevně souvisí pojem času. Čas v literatuře existuje dvojitý, vnitřní a vnější, v terminologii Paula Ricoeura čas vyprávěný a čas vyprávění. Tato dichotomie se promítá i do dvojice termínů fabule–syžet. Zatímco fabule je přirozený sled událostí („tak, jak se to stalo“), syžet je jejich organizace v díle („tak, jak se to vypráví“). Tento problém v románu řeší monumentální třídílná Ricoeurova publikace *Čas a vyprávění*, zabývá se jím rovněž Tzvetan Todorov ve své *Teorii prózy*.

Práce s časem jako složkou literárního díla je zcela jiná v próze a dramatu. Tento základní rozdíl tkví v jiném zacházení s realitou. Rozdíl v zobrazovací metodě je natolik zásadní, že se na jeho základě vydělují jednotlivé literární druhy. Helland a Wærp dominantní zobrazovací techniku v próze označují jako vyprávěcí/narativní způsob, v dramatu pak jako způsob scénický. Správně však upozorňují na nebezpečí zjednodušení. Oba principy mohou být součástí epického textu, stejně tak drama může obsahovat elementy odkazující

¹¹³ HODROVÁ, D. aj., ...*na okraji chaosu...*, s. 395.

¹¹⁴ Ibid., s. 405.

¹¹⁵ Ibid., s. 451.

¹¹⁶ Ibid.

k vyprávěcí metodě.¹¹⁷ Zvláště Fosseho drama tíhne velmi silně k naraci. V dramatu *Ein sommars dag* můžeme v postavě Starší ženy vidět paralelu k románovému vypravěči.

Za primární čas dramatu se tradičně považuje přítomnost. V tom se drama extrémně přibližuje reálnému vnímání času. I lidská existence se odehrává ve stále „nové“ přítomnosti. Minulost i budoucnost jsou v tomto nahlížení konstrukty lidské mysli. Minulost se jeví jako řetěz bývalých přítomných událostí a budoucnost je přítomná jen jako anticipace, nikdy reálně. Peter Szondi tento efekt zpřítomnění ve své *Teorii moderního dramatu* vysvětluje takto:

[Č]asem [dramatu] je přítomnost. To vůbec neznamena statickost, ale jen zvláštní druh dramatického časového příběhu: přítomnost plyne a stává se minulostí, jako taková už však není přítomností. Přítomnost plyne, tím způsobuje přeměnu a [...] vzniká nová přítomnost. Drama ji, jako něco absolutního, zastupuje, vytváří si svůj vlastní čas. Proto musí každý moment v sobě obsahovat zárodek budoucnosti.¹¹⁸

Drama jako literární druh bylo z historického pohledu podřízeno pevným pravidlům ohledně časového uspořádání. Aristoteles ve své *Poetice* o čase v tragédii píše, že „tragédie usiluje vystačit s jediným oběhem slunce nebo ho překročit jen málo“.¹¹⁹ Jednota času, místa a děje byla jako požadavek na drama zformulována v období klasicismu. Jak upozorňují na mnoha místech Helland a Wærp i jiní badatelé, již Ibsen vnesl do norského dramatu rozměr minulosti, která se odrážela v přítomných dějích.

Tradiční drama má oproti próze a jejímu hlavnímu reprezentantu – románu – v možnostech ztvárnění času zásadní omezení. Kde v románu funguje vypravěč jako zprostředkovatel časových indicií, musí drama konstituovat svůj čas „i og gjennom selve den dramatiske framstillingen“.¹²⁰ Zobrazovaný čas dramatu musí být vyrozuměn sám o sobě, drama podobně jako film nemá žádnou inherentní „pomůcku“, která by vyjádřila časové posloupnosti lišící se od standardně, tzn. chronologicky vnímaného času. Helland a Wærp upozorňují, že „med en løs tidsmessig sammenheng mellom scener eller akter vil dramaets kommunikasjon kunne bli uklar, springende og uten overbevisningskraft“.¹²¹ Zároveň je ale

¹¹⁷ HELLAND, F.; WÆRP, L. P., *Å lese drama*, s. 18–19.

¹¹⁸ SZONDI, P., *Teória modernej drámy*, s. 1–2.

¹¹⁹ ARISTOTELES, *Poetika*, s. 40.

¹²⁰ HELLAND, F.; WÆRP, L. P., *Å lese drama*, s. 154.

¹²¹ Ibid.

příznačné, že pro moderní a postmoderní drama, jako pro každé (post)moderní umění, jsou tyto zdánlivě nepopiratelné axiomy výzvou.

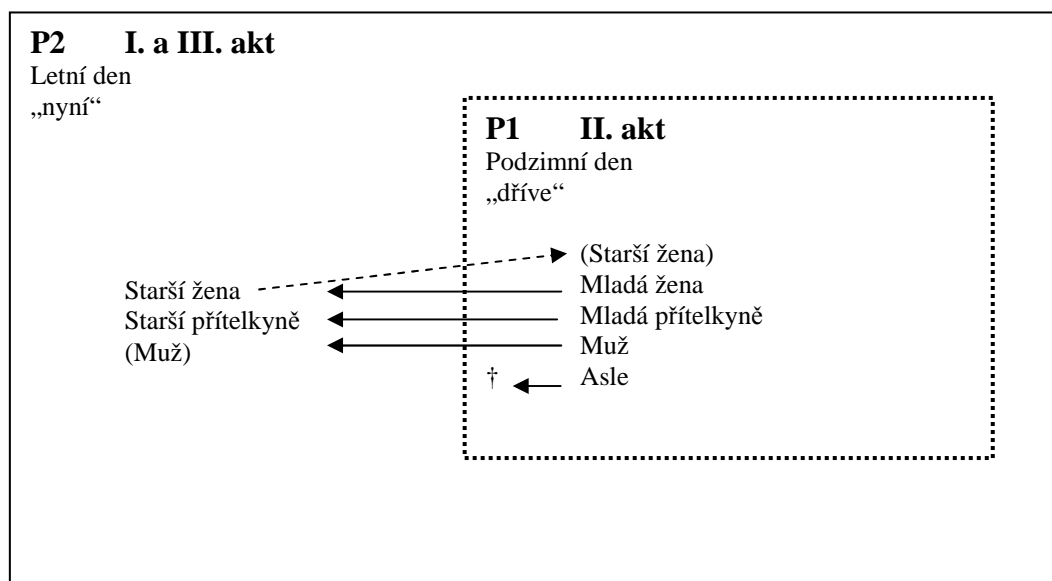
Fosseho dramata se opět rozpínají po celé škále kompozičních možností. Nacházíme u něj dramata, která v podstatě respektují klasické aktové členění (*Nokon kjem til å komme*), dramata stupňující napětí a pevně směřující k rozuzlení (*Dei døde hundane*), ale i dramata s rámcem, resp. s dvěma časovými plány (*Ein sommars dag*, který zároveň zachovává tříaktovou stavbu, typickou pro moderní drama), či hry zdánlivě bez jakéhokoliv členění, odehrávající se v difúzním časoprostoru, kterému odpovídá i absence jakéhokoliv kompozičního členění na akty a scény (*Eg er vinden*).

II. Praktická část

5. Analýza dramatu *Ein sommars dag* z hlediska využití principu opakování

Jon Fosse napsal své sedmé drama *Ein sommars dag* (*ESD*) v roce 1997, poprvé knižně vyšlo souborně se hrou *Natta syng sine songar* v roce 1998 v nakladatelství Det Norske Samlaget a divadelní premiéru mělo v roce 1999 v Bergenu v Det Norske Teatret. V následující analýze se pokusím popsat formální a sémantickou výstavbu této hry a ukázat, jak se na její formě a prostřednictvím ní i na tvorbě jejího významu podílí opakování jako výrazový prostředek a strukturní prvek. Nebudu postupovat ve striktně hierarchickém (vzestupném či sestupném) pořadí podle jednotlivých sfér, kterých se opakování týká. Hra se podle mého názoru tomuto přísně logickému a lineárně vertikálnímu přístupu vzpírá, zvláště proto, že jednotlivá opakování nejsou samoučelná a samostatná, ale jsou součástí celku, tzn. že opakování na zvukové rovině je pevně spjato s opakováním motivů (neboť ty jsou slovně vyjádřeny a mají svou zvukovou stránku), opakování motivů se obdobně podílí na charakterizaci postav a zároveň je důležitým kompozičním činitelem atd. Raději než umělý konstrukt oddělených textových úrovní volím formu jednotlivých pozorování v pořadí, jak je vyvolává text. Vždy se ovšem budu snažit o postižení vztahu mezi jednotlivými oblastmi, a to i z hlediska hierarchie.

ESD je drama o třech aktech, odehrávající se na dvou časových rovinách. Rámcový děj dramatu se odehrává v „přítomnosti“, hlavní jádro hry spočívá v plánu, který je vzhledem k rámci minulostí. S označením „přítomnost“ a „minulost“ v dramatu je třeba zacházet opatrně, protože dramatická forma jako taková zpřítomňuje, takže i minulé děje předváděné na jevišti jsou přítomností, dějí se před našima očima, a to i tehdy, kdy hru pouze čteme. Lze tedy hovořit pouze o časovém posunu mezi dvěma „přítomnostmi“. V případě dramatu *ESD* je to rozdíl mnoha let, spíše desítek let. Přítomností 1 (P1) budeme nazývat vnitřní plán událostí, který je vzhledem k rámci minulostí, přítomností 2 (P2) potom plán rámce, a to zejména proto, že přestože P2 v dramatu přichází kompozičně na řadu jako první, v lineárním toku času následuje až po událostech z P1, a budu se tedy držet logického řazení fabule oproti uspořádanosti syžetu. Časové schéma s plány P1 a P2 ukazuje následující nákres.



Většina postav vystupuje v obou časových plánech, osoby mají v rámci hry dvě věkové podoby: Mladá žena odpovídá Starší ženě, Mladá přítelkyně Starší přítelkyni. Ač je při divadelní realizaci ztvárňují s největší pravděpodobností různé herečky, souvislost mezi nimi zůstává vždy zřetelná. Muž vystupuje na obou plánech, v P2 ale jen pasivně, očekává se jeho příchod, ale fyzicky k němu nedojde. Poslední z galerie postav je Asle, figurující jen v plánu P1, v jehož rámci pravděpodobně umírá. Plán P2 tvoří expozici i závěr dramatu, Starší žena ale z P2 volně vstupuje do P1 i během hry, setkává se tak přímo se svým mladším obrazem. Akt I se odehrává na P2, akt II začíná pozvolným epickým přesunem do P1. Tento přesun do minulosti se realizuje prostřednictvím vzpomínky Starší ženy. Vnitřní časový plán, v mém značení P1, je ve schématu značen čárkovaně. Tím chci vyjádřit jeho myšlený charakter, děje odehrávající se v tomto plánu jsou scénickými realizacemi myšlenkových pochodů Starší ženy, jejíž vztah k nim je možno charakterizovat jako duševní vlastnictví. Zatímco postavy z časového plánu P1 mají jedinou možnost pohybu v čase – volně stárnout a přirozeným plynutím času se dostat do plánu P2, Starší žena vstupuje do své vlastní imaginace jako průvodce, režisér a vypravěč v jednom a ocitá se tak tvář sama sobě v mladším vydání. Tato její exkluzivní mentální schopnost pohybovat se proti proudu času je v schématu naznačena čárkovanou šipkou v opačném směru.

Tento směr pohybu proti proudu času je velmi zajímavý a pro drama jako žánr i nápadný. Peter Szondi ve své *Teorii moderního dramatu* upozorňuje, že moderní drama je

v jistém smyslu schizofrenní, chce-li zpodobovat plynutí času jinak než lineárně, což je způsob pro drama přirozený¹²². Čas je podle Szondiho výsadou románu. Výše uvedené schéma však naznačuje, že čas má v *ESD* složitější než lineární schéma, aniž by to mělo negativní vliv na porozumění hře. Toto obohacené časové schéma za prvé umožňuje achronologický pohyb prostřednictvím vzpomínání a za druhé je otevřené nejrozličnějším zrcadlením událostí z různých časových rovin. V časovém plánu P1 například Asle s patologickou pravidelností a frekvencí vyjíždí v lodi na moře, což jeho žena nechápe, v P2 se stejnou patologičností tato žena stojí u okna a vyhlíží ven, což zase nechápe její přítelkyně. Dá se říci, že kompozice dramatu je do jisté míry zrcadlová a že dvě časové roviny umožňují díky opakování vybudovat systém paralelních událostí, které zintenzivňují sdělení textu.

5.1 Opakování jako snaha o návrat do původního stavu

(„*Eg blir ikkje lenge...*“)

Asle tráví na moři víc času než doma. Na moře vyjíždí nápadně často: „nokre dagar reiser han ut på fjorden/fleire gonger om dagen/men alltid blir han der berre/ein time eller to/før han er heime igjen/og så er han her ei lita stund/før han igjen kjem/og seier at han skal ut på sjøen igjen“.¹²³ Asle své nutkání nedokáže racionálně vysvětlit, vychází to z něčeho vnitřního, bezděčného, nevědomého a temného. Žena se to, co Asleho trápí, snaží častokrát pojmenovat: „ei uro/eit mørker/noko eg ikkje heilt forstod meg på/og som han nok ikkje heilt forstod seg på/sjølv heller“.¹²⁴ Nejvíce ze všeho se Asleho stav podobá depresi a nutkavému tíhnutí k smrti, onomu freudovskému *Todestrieb*, čili směřování k smrti, destrukci a totálnímu zapomenutí. Pud smrti je podle Freuda vlastní veškeré živé hmotě. Ve svém díle *Mimo princip slasti* jej vykládá v návaznosti na obecný charakter pudů: ty jsou podle něj „konzervativní, historicky nabyté a zaměřené na regresi, na znovuoobnovení toho, co zde bylo dříve“.¹²⁵ Pokračuje dále tím, že neživé bylo na Zemi dříve než živé a konkluzí se dostává k tomu, že vše živé směřuje do výchozího stavu, kterým je popření života. Princip *Todestrieb*

¹²² SZONDI, P., *Teória modernej drámy*, s. 27.

¹²³ FOSSE, J., *Ein sommars dag* (dále jako *ESD*), s. 48.

¹²⁴ *ESD*, s. 45.

¹²⁵ FREUD, S., *Mimo princip slasti*, s. 33.

je ve freudovském diskurzu jednoznačný: „Cílem veškerého života je smrt.“¹²⁶ S tím koresponduje i Fosseho výrok o literatuře, která, je-li silná, nás neučí žít, ale zemřít.¹²⁷

Mnoho postav Fosseho dramát táhne pudovým způsobem k smrti. Vedle Asleho je to například i postava Jednoho z novějšího dramatu *Eg er vinden* (2008), který podobně jako Asle v nezměrné velikosti moře a jeho neúměrné hloubce nachází dočasný klid, potencialita smrti jej uklidňuje a svým způsobem uspokojuje. Asle o svém vztahu k moři říká: „Og så liker eg å tenkje på/at det er så utrolig langt ned til botnen [...] Og det er langt inn til land/Og båten er liten/eit tynt skrog/er det mellom meg og all sjøen/mellom meg og det veldige djupet.“¹²⁸ Jeden ve hře *Eg er vinden* opakuje téměř totéž: „og så liker eg/at der/der er sjøen/kald og farleg/stille og veldig/og låg du der/ja i sjøen/ja så tok det ikkje lang tid“¹²⁹ a pak se významně odmlčí. O tom, že i Asle je přitahován potencialitou smrti, svědčí jeho odpověď ženě, která po něm chce, aby si aspoň vzal záchrannou vestu: „Då kunne eg jo like godt ha vore/på land.“¹³⁰

Asle je tedy k nutkavému opakování hnán patologicky silným pudem smrti. Smrt se ve vědomí často nevyhnutelně pojí s vědomím času, protože právě uvědomění si jeho nemilosrdného plynutí je podstatou strachu ze smrti, tedy z vlastní omezené časovosti. Když Asle popisuje, co se s ním děje v lodi, říká: „og bølgiene slår/og båten duvar opp og ned/og tida går“.¹³¹ Relativita a hlavně subjektivita času jako psychologické veličiny je v dramatu několikrát zdůrazněna. Nejzávažněji patrně ve výměně replik mezi Aslem a jeho ženou před jeho osudným posledním odjezdem na moře, o kterém čtenář spolu s Aslem¹³², na rozdíl od ženy, vědí, že je poslední, a proto protiklad mezi řečeným a skutečností působí o to intenzivněji:

DEN UNGE KVINNA	Kor lenge blir du
ASLE	Nei eg blir <u>ikkje lenge</u> /Eg veit ikkje nett kva tid eg kjem heim/ Men eg blir <u>ikkje lenge</u> ¹³³

¹²⁶ Ibid., s. 34.

¹²⁷ FOSSE, J., „Om å lære å dø“, s. 85.

¹²⁸ ESD, s. 31.

¹²⁹ FOSSE, J., *Eg er vinden*, s. 53.

¹³⁰ ESD, s. 35.

¹³¹ Ibid., s. 32, zdūr. PM.

¹³² Pro předpoklad, že Asle svůj odchod ze světa plánoval, svědčí zejména způsob, jakým si před odchodem na moře uspořádal své věci, oblečení vyrovnal do úhledných komínků a poklidil vše v domě i v přístřešku na loď. Takřikajíc „vypořádal své pozemské záležitosti“. Ačkoliv textu slovo „sebevražda“ nikde explicitně nepadne, jeho zmizení si tak čtenář vykládá.

¹³³ ESD, s. 42, zdūr. PM.

Opakováním zdůrazněné „ne dlouho“ tu stojí proti mnohonásobně opakovanému ženinu „alt er så lenge sidan“¹³⁴, které se vine jako zaříkávání celým dramatem. Z jazykového hlediska by se zdálo jako přirozené považovat oba výrazy za protikladné. To, že ve skutečnosti referují ke stejnému časovému úseku, relativizuje jazyk jako komunikační médium. Vrací nás to k problému totožnosti a rozdílnosti, který by se dal výstižně parafrázovat emblematickou replikou z Fosseho hry *Draum om hausten*: „Ingenting er det same/Og alt er det same“.¹³⁵

Snaha o návrat do původního stavu se projevuje nejen v Asleho puzení k smrti, lze ji vidět i v samotném aktu stěhování, které je motivem nejen v *ESD*, ale i v mnoha jiných dramatech (nejsilněji pravděpodobně v *Nokon kjem til å komme*). Dvojice se z města přestěhovala po dlouhém hledání do starého domu u fjordu. Ukáže se, že Asle u fjordu žil v dětství, když o něj pečovali prarodiče. Mladá žena říká: „Eg trur det er fordi han voks opp/hos besteforeldra sine/ved ein fjord/at han så gjerne vil bu ved ein fjord“.¹³⁶ Dětství bez rodičů není typickým obrazem idylly. Tato Asleho hluboká minulost je v rozhovoru ženy a její přítelkyně dvakrát, a tudíž silně nápadně stigmatizována, když o něm říkají, že vyrostl „hos ei sterkt truande bestemor“. V prostředí západního Norska to vyvolává přímé konotace k přísným náboženským hnutím pietistů či Vnitřní misie, obojí poznamenané odříkáním a odvrácením se od pozemských radostí, čili prostředí nepřiliš kompatibilní s dětským světem. S ohledem na Asleho dospělý život lze někde zde hluboko v minulosti hledat zdroj jeho psychické nestability, prvotní trauma. Jeho snaha o návrat do krajiny dětství není tedy radostným navracením, ale spíše nevědomým destruktivním opakováním traumatických zážitků, jak je ve svém spisu *Mimo princip slasti* vykládá Freud.¹³⁷

V hlubším plánu lze vidět snahu o návrat i v Asleho výjezdech na moře. Když Asle vysvětluje, proč se mu na moři v loďce líbí, říká: „og så liker eg vel/at båten duvar/opp og ned“.¹³⁸ Loďka se houpá a tenká skořápka („eit tynt skrog“¹³⁹) tak připomíná kolébku. A stejně jako dítě v kolébce, i Asleho houpavý pohyb uklidňuje. Jeho výjezdy na moře pak vypadají jako archetypální hledání matky. S matkou měl Asle extrémně konfliktní vztah, zamlčela mu, kdo je jeho otcem, a navíc ho nevychovávala, patrně ho úplně odvrhla, a proto

¹³⁴ *ESD*, s. 15 a jinde.

¹³⁵ FOSSE, J., *Draum om hausten*, s. 142.

¹³⁶ *ESD*, s. 60.

¹³⁷ FREUD, S., *Mimo princip slasti*, zejm. s. 17–37.

¹³⁸ *ESD*, s. 31.

¹³⁹ *Ibid.*

vyrostl u prarodičů. V textu se dovídáme o jediném jejich setkání, které navíc nedopadlo dobře. Mladá žena o tom říká: „Dei har nesten ikkje kontakt/med kvarandre/Og det er jo litt trist/Ho er jo mor hans/trass alt“.¹⁴⁰ V tomto defektním vztahu je možno hledat příčiny Asleho psychického rozpoložení, jeho nerealizovaný, absenční vztah k matce může stát za silným pnutím k návratu k matce, které lze metaforicky spojit s jeho lodními výpravami. Na spojitost mezi vodou a mateřstvím upozorňuje i Hadle Oftedal Andersen – člověk schoulený v loďce, daleko od břehu, ve svém vlastním světě, řízený jen houpavými pohyby vody, připomíná plod v matčině břiše. Asleho nutkavé výjezdy na moře se potom dají přirovnat k touze po návratu do prenatalního stadia.¹⁴¹

5.2 Vyprávění – znovuprožívání – fixace ztraceného

(„Med meg blir alt borte...“)

Starší žena v plánu P2, tedy v rámcovém příběhu, zrcadlí Asleho opakované nutkání vyjíždět v lodi na moře ve svém kontinuálním vyhlížení ven z okna. Stejně jako dříve Asle nedokáže svou obsedantní činnost racionálně ospravedlnit. Když se jí ptá její přítelkyně, jestli ji to někdy neomrzí, odpovídá: „Eg tenkjer ikkje slik på det“.¹⁴² Zdá se, že žena je k opakování motivována něčím jiným, než je Asleho *Todestrieb*. Žena prostřednictvím vzpomínky udržuje Asleho a jejich minulé soužití při životě. Pravidelně stojí u okna a dívá se na cestu, kudy vždycky vídala Asleho odcházet a přicházet. Dělá to tak pravidelně, že ji její přítelkyně už ani jinak nezná: „Når eg ser deg for meg/.../ser eg deg alltid stå der framfor vindaug/og sjå ned mot sjøen“, a vzápětí se ptá: „Blir du aldri lei“.¹⁴³ Totalizátor¹⁴⁴ „vždycky“ a jeho významový opak „nikdy“ absolutně určují rozsah této pravidelnosti. Lexikálně je zde uchopena podstata ženina totálního opakování – *pořád* stojí u okna a *nikdy* ji to neomrzí. Její opakované činnosti to dodává ritualizovaný charakter. Podstata jejího puzení k opakování je po psychické stránce možná motivovaná smutkem, nepochopitelnou ztrátou,

¹⁴⁰ ESD, s. 59, zdůr. PM.

¹⁴¹ ANDERSEN, H. O., *Ikkje for ingenting*, s. 59.

¹⁴² ESD, s. 12.

¹⁴³ Ibid., zdůr. PM.

¹⁴⁴ Totalizátory jsou podle *Encyklopedického slovníku češtiny* deiktická (ukazovací) slova, která vyjadřují úplnost celku, ke kterému se deiktickým slovem odkazuje. Patří sem zájmena (například každý, sám), adverbia (vždycky, pokaždé, všude aj.) a číslovka oba. In BACHMANNOVÁ, J. aj., *Encyklopedický slovník češtiny*, s. 492.

neschopností se s ní smířit. Ale smutek ze ztráty není její jedinou motivací. Naznačují to ženina slova, kterými svůj stav po zmizení manžela popisuje: „Eg kan kanskje seie at det har plaga meg/eller det blir vel feil å seie at det har plaga meg/.../Helst har det vel berre vore der/livet igjennom/som eit spørsmål/som ei kalling“.¹⁴⁵ Spíše než smutek je tu nutkání rozumět, i když opakované pokusy o to rozumět skutečné porozumění nezaručují. Touto myšlenkou se teoreticky zabýval Fosse v roce 1994, kdy publikoval svoji esej „Anagogia“. V ní přichází se svým principem „nepochopitelného“, kterým se literatura zabývá. Píše zde mimo jiné, že

menneska vil forstå men forstår ikkje. Menneska forstår det vi sjølve har gjort forståeleg, resten forstår vi ikkje. Døden prøver ulike religiøse dogmatikkar å gjere forståeleg og denne forståinga vil ein så å seie gi vanens tryggleik gjennom rituelle praksisar. Og menneska veit, i alle fall somme, at dei ikkje forstår. Somme går vidare, dei blir søkjarar i grenselandet mellom forståing og ikkje-forståing, mellom liv og død.¹⁴⁶

Snaha pochopit smrt je to, co spojuje Asleho i jeho ženu. Asle se svými nebezpečnými výpravami na moře je právě takový hledač v hraničních oblastech mezi rozuměním a nerozuměním a mezi životem a smrtí. Na moři, kde ho od smrti dělí jen „tenká skořápka“ lodi, je v oné hraniční zóně, kde se snaží pochopit život a smrt, až konečně jednou jejich tenkou dělicí čáru překročí definitivně. Obdobně hledá jeho žena odpověď na otázku ohledně životního paradoxu: „like brått og uventa som vi fann fram til kvarandre/skulle vi òg skiljast/frå kvarandre“.¹⁴⁷

Smrt je klíčový motiv Fosseho dramatu, přestože například v *ESD* není často verbalizována přímo. Jen v souvislosti se zmínkou o smrti prarodičů, která se udála dávno v minulosti. Nikde ve hře však není přímo vysloveno to, co se skutečně stalo: že Asle zemřel. Žena to opisuje manicky opakovanou formulací „han er borte“. O smrti se v *ESD* významně mlčí. O významu pauz a ticha ve Fosseho hrách by se dala napsat samostatná práce, zde se z prostorových a tematických důvodů omezím jen na stručné postižení jejich účinku na dílo a jeho smysl. Významná odmlčení, která ukončují velké množství replik Fosseho dramatu (opět se zdá, že čím novější drama, tím je úloha ticha a pauz větší), zůstávají viset v dramatickém prostoru jako naléhavé otázky. Úloha pauz v dramatu prudce stoupla ve 20. století. Nina Vangeli ve stati o scénických poznámkách píše, že pauzy do dramatu výrazně

¹⁴⁵ *ESD*, s. 16.

¹⁴⁶ FOSSE, J., „Anagogia“, s. 78.

¹⁴⁷ *ESD*, s. 16.

vstoupily počínaje Čechovem, v přímé linii je pak můžeme sledovat k Beckettovi a Pirandellovi.¹⁴⁸

Fosseho pauzy a významná přerušení procházejí celým dílem a rytimizují ho. V *ESD* žena vypráví příběh o zmizení svého muže a její motivací je očividně hrůza před nicotou, smrtí a přeneseně tichem. Tím, že vypráví příběh, toto ticho smrti přehlušuje. V prvním monologu, kdy se poprvé noří do vzpomínky, nevypráví příběh jako jednu konkrétní událost, přestože podle epické formule „det var ein dag“ bychom to očekávali. Příběh, který vypráví, se naopak jeví jako jedna potencialita z mnoha, což se zdůrazňuje opakováním částice „kanskje“ a dalších výrazů vyjadřujících možnost, potencialitu a zároveň jistou míru neurčitosti, i náhlým užitím přítomných tvarů sloves místo očekávaného vyprávěcího préterita, které je užito v úvodním čtyřverší (hranici naznačují výrazným předělem):

Det var ein dag som i dag
berre om hausten
då venninna mi var og besøkte meg
Det er mange år sidan
no
men framleis kan eg sjå han foran meg
der han går
nedover mot sjøen
Eg ser han gå nedover mot sjøen
Og kanskje snur han seg
vinkar kanskje
viss han kjem på det
eller viss han berre går der i sine eigne tankar
kan det hende at han ikkje snur seg
Eg kan framleis sjå han for meg
der han går nedover mot sjøen¹⁴⁹

Děs z ticha smrti, které *ESD* vyjevuje, má podle mého soudu opět oporu v myšlenkách Maurice Blanchota, který byl pro Fosseho velkou inspirací.¹⁵⁰ V eseji v norském překladu pojmenované „Hvor nå? Hvem nå?“ Blanchot mluví o strachu z prázdného času, který následuje po smrti, a píše: „for ikkje å la den tomme tiden tale, det eneste midlet til å få den til å tie, det er å pålegge den å si noe koste hva det koste vil, å fortelle en historie.“¹⁵¹ Podobnou motivací je jistě vedena i Starší žena v *ESD*, mají ji i jiné postavy Fosseho dramát, a patrně ji

¹⁴⁸ VANGELI, N., „Scénická poznámka“, s. 311–312.

¹⁴⁹ *ESD*, 14.

¹⁵⁰ Fosseho esej „Ikkje-staden“ (FOSSE, J., *Gnostiske essay*, s. 64–65) je přímo inspirovaná Blanchotovým myšlením i jeho rétorikou paradoxů, viz Blanchotův text „Ikkje-litteraturen“ (BLANCHOT, M., *Innriss*, s. 47–49)

¹⁵¹ BLANCHOT, M., *Innriss*, s. 42.

má i sám jejich autor. Vyprávět příběh proto, aby se přehlušilo ticho smrti. Na tomto místě můžeme vybudovat „vývojovou“ křivku mezi dramatem *ESD* a pozdějšími dramaty, konkrétně hrou *Eg er vinden*. Došlo zde k výraznému posunu k pólu antirealističnosti. Jedna z postav v *Eg er vinden* říká: „Eg vil seie deg noko/men eg veit ikkje kva det er/.../Seie noko/Fortelje noko“. Druhá na to reaguje: „Ja/Men du får det ikkje til“ a první dokončuje: „Nei/ja eg veit berre/at eg vil seie noko/fortelje noko/for det å leve“¹⁵² a přeruší se. Zde už to není jenom vyprávět příběh, ale vyprávět, říkat cokoli, aby se přehlušilo ticho, které znamená smrt. A příznačně tato postava, která nedokáže nic vyprávět a svoji repliku přeruší významnou pauzou, končí sebevraždou, variací na sebevraždu Asleho z *ESD*.

5.3 Vzpomínání jako opakování

(„*Framleis kan eg hugse... „*)

Motiv vzpomínání je v literatuře základním principem, jak oživit minulé děje a události. Je natolik významný, že ho mnoho literárních děl přímo tematizuje jako tvořivý akt. Za základní dílo tohoto druhu je považováno Proustovo *Hledání ztraceného času*, kde byla snad poprvé, rozhodně však velmi výrazně zformulována tragická, všeměnicí moc času.

Vyprávění příběhu o Aslem souvisí s uchováváním vzpomínky. Žena několikrát opakuje, že vzpomínka na Asleho žije jen s ní, až tu nebude ona, zmizí i Asle, podruhé a tentokrát definitivně: „Alt er no borte/og snart er alt forsvunne/snart/er alt borte/Med meg blir alt borte.“¹⁵³ Zmizení má tedy v *ESD* zřetelně dvojí dimenzi – materiální a duchovní.

Problematika paměti je v *ESD*, stejně jako v mnohých jiných Fosseho dramatech, častým motivem. Proti subjektivní a nehmotné paměti smrtelného člověka je kladena hmotná a trvanlivější paměť předmětů a míst. Zvláště dům je u Fosseho v tomto ohledu silně sémanticky zatížen. Je jej možno jistě oprávněně vykládat symbolicky jako obraz bytí ve smyslu Bachelardovy *Poetiky prostoru*, kde je dům pojímán jako velmi komplexní obraz, ve kterém jsou uloženy naše vzpomínky.¹⁵⁴ Když Starší žena v *ESD* hovoří o domě, tyto

¹⁵² FOSSE, J., *Eg er vinden*, s. 72–73.

¹⁵³ *ESD*, s. 15.

¹⁵⁴ BACHELARD, G., *Poetika prostoru*, s. 33.

vzpomínky označuje za hlavní důvod, proč se nemůže z domu odstěhovat, přestože by chtěla, jak vyplývá z této výměny replik:

DEN ELDRE KVINNA Eg tenkje nesten alltid/at no må eg komme meg bort herifrå
DEN ELDRE VENNINGNA Men det blir ikkje
DEN ELDRE KVINNA Nei/Og så/Ja eg har jo budd her ganske lenge/Alle minna¹⁵⁵

Signifikantní je, že Asle se svou ženou v dramatu bydlí ve starém domě, zatímco druhý pár, který často představuje jejich protipól, v domě novém. Starší přítelkyně říká: „[Vi] har fått oss vårt eige der/bygd oss eit hus/slik vi ville ha det“.¹⁵⁶ O starých domech se nejen hovoří v mnoha Fosseho dramatech¹⁵⁷, ale Fosse je rozebírá i na teoretické úrovni. Ve sbírce esejí *Gnostiske essay* jsou dvě, které se přímo dotýkají starých domů: „Gamle hus“ a „Hus som levande fortid“. V prvně jmenovaném textu Fosse kromě toho, že vyjadřuje svůj osobní výsostně kladný vztah k starým domům, píše, že staré domy mají „duši“, která může být dobrá, nebo špatná.¹⁵⁸ Ve druhém starým domům přisuzuje ještě zásadnější funkci: „Ikkje noko anna tar vare på sjølve forsvinninga slik gamle hus gjer.“¹⁵⁹ Fenomén mizení je pro Fosseho tvorbu naprosto esenciální, je spojen s vědomím uplývajícího času, smrti, zapomněním. Všechno, co tomuto mizení a propadání se do nicoty může zabránit, je vzýváno: staré domy, vyprávění příběhů, vzpomínky i literatura. Toto vzdorování času, které je realizováno buď jako trvání na bydlení ve starém domě, nebo udržování vzpomínky rituálním znovuprožíváním dějů, které obojí provozuje žena v *ESD*, je ovšem bolestné. Starší žena o tom říká: „Jo einsamt kan det jo bli/.../jo av og til/bli det jo kjedeleg/øg“.¹⁶⁰ Podle Fosseho problémem je, že „dei gamle husa si gamle verdighet påminner for mykje om døden“.¹⁶¹ Z toho vyplývá paradox: ti, kdo se rozhodnou uchovávat paměť a tradici a vzdorovat jejich prostřednictvím mizení a tím i smrti, žijí zároveň v její neustálé připomínce a přítomnosti.

¹⁵⁵ *ESD*, s. 97–98, zdūr. PM.

¹⁵⁶ *Ibid.*, s. 96.

¹⁵⁷ Například v dramatu *Nokon kjem til å komme* se obdobně jako Asle a jeho žena odstěhuje před ruchem města do starého domu k fjordu podobně neklidný pár. Jejich cizost v domě je vyhocena přítomností původního majitele, který v domě vyrostl, i pozůstatky po předchozích majitelích velmi osobního rázu, jako jsou svatební a konfirmační fotografie, ale i nepříjemně intimního, až nechutného druhu – nočník se starou močí po zemřelém obyvatele. Dům v tomto dramatu je doslova znečištěn původními vzpomínkami. Záliba ve starých domech je zmiňována i v dramatu *Draum om hausten*, kde je pomocí ní charakterizována postava muže, který prochází krizí.

¹⁵⁸ FOSSE, J., „Gamle hus“, s. 154.

¹⁵⁹ FOSSE, J., „Hus som levande fortid“, s. 138, zdūr. PM.

¹⁶⁰ *ESD*, s. 96.

¹⁶¹ FOSSE, J., „Hus som levande fortid“, s. 139.

To, jak Starší žena aktivně ovládá svět své vzpomínky, podtrhuje subjektivitu paměti a problematizuje tak její výpovědní hodnotu. V tomto duchu vzpomínky nikdy nejsou přesným opakováním událostí, jsou jen formou, která ne nepochybně principům uměleckého tvoření uchopuje realitu a přetváří ji. O čím pozdější Fosseho drama se jedná, tím problematičtější je paměť a vzpomínání pojímáno. V jednom z nejnovějších dramat *Desse auga* z roku 2009 je následující pasáž:

ja
ganske kort pause
ja eg kan vel ikkje seie at eg hugsar noko
sjølv sagt ikkje
men det er jo fordi ordet hugsar
ja
ja det betyr jo noko anna¹⁶²

Tady už Fosse neupozorňuje jen na subjektivitu a perspektivismus vnímání a potažmo všech psychických činností (vidění, myšlení, vzpomínání jsou ty nejdůležitější, které jsou problematizovány v *ESD*), tady už rozporuje vůbec samu jejich podstatu.

5.4 Opakování jako významný činitel charakterizace postav

(„*Og stå ikkje for mykje framfor vindauget*“)

Obraz dramatické postavy vzniká v nejčistší formě skrze její chování a činy, nikoliv vyprávěním a popisem jako u postavy románové. Už v Aristotelově *Poetice* čteme, že „herci nehrají proto, aby vyjádřili povahy, nýbrž vystihují povahy při [...] jednání a skrze ně.“¹⁶³ Veškeré činnosti a pohyby jsou v tomto duchu silným vodítkem k utvoření představy o postavě. Pokud jsou navíc tyto indicie opakované, činí to jejich relevanci o to závažnější. Jak jsme už zmínili, opakování může přerůst v patologii. Asleho výjezdy na moře jsou extrémně časté a vyjadřují jeho neklidnou mysl a destruktivní povahu. Opakované vyhlížení z okna a znovuprožívání minulého, které provozuje žena, vyjadřuje její obrácení do minulosti a odvrát od života.

¹⁶² FOSSE, J., *Desse auga*, s. 18, zdůr. PM.

¹⁶³ ARISTOTELES, *Poetika*, s. 41.

Drama *ESD* je silně zaměřeno na problematizaci smyslového vnímání. To se projevuje i ve vztahu k jednotlivým postavám. To, jakým způsobem se postavy dívají, na co a jak často, se při podrobném pohledu ukáže jako důležitý činitel v budování jejich charakterů. Pohled zaměřený na určitou věc se díky nápadnému opakování stává nosným prvkem jejich povahopisu. Je příznačné, že Asle se velice často dívá do prázdna nebo do země, což podtrhuje jeho psychické rozpoložení, o kterém se vyjadřují ženy ve vzájemných rozhovorech na mnoha místech. Asle je „uroleg“¹⁶⁴, „folkesky“¹⁶⁵, „nedsokken i seg sjølv“¹⁶⁶, „i si eiga verd“¹⁶⁷, „sky, usikker“¹⁶⁸, čemuž přesně odpovídá jeho nejistý pohled sklopený k zemi.

Jako protipól k Aslemu vystupuje ve hře manžel přítelkyně, jeho praktické a materiální založení je podtrhováno tím, že se opakovaně dívá na hodinky. Z letmých náznaků můžeme vyčíst, že konstelace Asle–přítelkyně–její muž je odrazem dávného (potenciálního) milostného trojúhelníku, nejenže přítelkyně znala Asleho dříve, než jeho současná žena, dokonce je seznámila, ale zdá se, že Asle odjíždí na moře i proto, že se s ní nechce setkat (žena se ho ptá: „Gruar du deg/til ho skal komme“ a on odpovídá vyhýbavě: „Nei/drar på det/ikkje nett det/Kort pause“¹⁶⁹). Mezi Aslem a mužem je jasná antipatie, přestože k jejich setkání v časoprostoru dramatu *ESD* nikdy nedojde. Muž se o Aslem vyjadřuje se zjevným despektem („etter at du slo deg saman/med han der Asle“¹⁷⁰, „Kvar har du han/ja mannen din“¹⁷¹) a ani Asle se s ním očividně setkat nechce (opatrně se ptá: „Skal mannen hennar vere med“¹⁷²).

Omezená materiální podstata muže se projevuje i ve způsobu, jakým hodnotí věci kolem sebe. Zatímco pro obě ženy je dům „vakkert“, pro něj je „staseleg“ a „ikkje verst“.¹⁷³ Okamžitě se rovněž zmiňuje o penězích. Na vlastní návštěvy nechodí, protože má nějaké zařizování ve městě, a když svoji ženu vyzvedává, naléhá, aby spěchali domů, protože musí ráno do práce, bez ohledu na to, jaké drama se tam právě odehrává. Jeho žoviální přátelskost (bravurně ovládá například kontaktové floskule: „Ja det var lenge sidan [...] vi [ser] jo nesten

¹⁶⁴ *ESD*, s. 39, 47, 54.

¹⁶⁵ *Ibid.*, s. 33.

¹⁶⁶ *Ibid.*, s. 55.

¹⁶⁷ *Ibid.*, s. 56.

¹⁶⁸ *Ibid.*, s. 58.

¹⁶⁹ *Ibid.*, s. 23.

¹⁷⁰ *Ibid.*, s. 68.

¹⁷¹ *Ibid.*, s. 69.

¹⁷² *Ibid.*, s. 23.

¹⁷³ *Ibid.*, s. 68.

aldri noko til deg“¹⁷⁴) a praktická zaměřenost na cíl ostře kontrastují s Asleho tápáním a nejistotou.

Mužovy opakované pohledy na hodinky zdůrazňují jeho sepjetí s lineárním, měřitelným časem. K tomuto měřitelnému času, který byl lidmi uchopen a „učiněn“ srozumitelným (přesně v souladu s tím, co Fosse napsal ve výše citované pasáži o nepochopitelných věcech: „Menneska forstår det vi sjølve har gjort forståeleg.“¹⁷⁵), náleží i jeho manželka: i ta, už jako Starší přítelkyně, z dramatu v závěru odchází poté, co se podívá na hodinky. Vnitřní čas tohoto páru je přísně lineární, zaměřený dopředu, na vývoj, zdánlivě konstruktivní (zdánlivě proto, že tento pár je ve světě dramatu *ESD* nahlížen bez jakékoliv sympatie, což jejich životní „projekt“ v mysli čtenáře mírně znehodnocuje).

V protikladu k tomu stojí koncept vnitřního času druhé dvojice – Asleho a jeho ženy. Jejich život je chycen ve smyčkách opakování, kde vývoj ani změna nejsou možné. Jejich vnitřní čas je cyklický, ale ne v klasickém smyslu cyklické obnovy, která se projevuje ve většině přírodních jevů, jejich cyklický čas vykazuje patologické rysy. Jejich prožívání času se zdá přesně zapadat mezi druhy patologického vnímání času, jak je definuje Metod Saniga ve svém článku „Geometry of Psychological Time“. Saniga jmenuje tři druhy narušených časových vnímání: 1. pocit bezčasí („timelessness“), 2. pocit, že čas se zastavil („time standing still“) a 3. prožitek dominující minulosti („dominating past“).¹⁷⁶

Minulost v dramatu *ESD* dominuje výrazně. Projevuje se to mimo jiné tím, že střední pasáž, odehrávající se vzhledem k rámci v minulosti a formálně odpovídající druhému aktu, je několikanásobně rozsáhlejší než akty úvodní a závěrečný dohromady. A i v těchto aktech, kde se pohybujeme v okamžiku přirozené přítomnosti, v jednom letním dni, který dal název celému dramatu, dominuje minulost prostřednictvím opakovaných činností vázaných

¹⁷⁴ Ibid., s. 68.

¹⁷⁵ FOSSE, J., „Anagogia“, s. 78.

¹⁷⁶ Saniga ve svém článku přistupuje k psychologické problematice času z fyzikálních, matematických a geometrických stanovisek a vytváří tak zajímavý interdisciplinární diskurz. Cituje skutečné prožitky lidí s patologickým vnímáním času, které jsou často extrémně blízké tomu, jak čas vnímají postavy z Fosseho dramatu. Např. tento úryvek, který demonstruje stav dominující minulosti, je podle mého soudu podobného druhu jako prožitky Starší ženy z dramatu *ESD*: „I stop still, I am being thrown back into the past by words that are being said in the hall. But this all is self evident, it must be that way! There is no present anymore, there is only this stated being related to the past, which is more than a feeling, it goes through and through.“ Jiný Sanigou uváděný příklad je zase podle mého mínění totožný s empirickým prožíváním času a prostoru ve Fosseho novějších hrách, například *Varmt* (2005), *Skuggar* (2006) nebo *Desse auga* (2008): „It pulls me back, well, where to? To where it comes from, there, where it was before. It enters the past. It is that kind of a feeling as if you had to fall back. This is the disappearing, the vanishing of things. Time slips into the past, the walls are fallen apart.“ (In SANIGA, M., „Geometry of Psychological Time“, s. 5.)

k uplynulým událostem. Minulost se pevně otiskla do přítomného okamžiku, dominuje nad ním, nutí ženu stát celé dny před oknem a opakovat si v mysli dávné události. V časoprostoru dramatu však najdeme příklad i zastaveného času, nepřekvapí, že ho opět prožívá Mladá žena: „og tida gjekk/men eg merka nok ikkje noko til det“.¹⁷⁷ Není jistě náhodné, že prožitek zastaveného času prožívá žena v mezní situaci, kdy by si měla uvědomit ztrátu manžela. Nejen čas, ale i prostor se rozpouští a vše začíná vyplňovat prázdnota: „eg blei tommare og tommare/legg hendene sine mot magen sin/...eg blei tom/som regnet og mørkret/som vinden og trea/som sjøen der ute/No var eg ikkje lenger uroleg/No var eg ei stor tom ro/...no var eg ingenting“.¹⁷⁸ Pohyb, kterým si žena ve smutku sahá na břicho, je extrémně symbolický. Prázdnota v souvislosti se ženským tělem odkazuje k archetypální úloze mateřství. Kulturně a sociálně se od ženy očekává, že přivede na svět novou generaci. Není-li toho z nějakého důvodu schopna, nesplní svoje pudové naprogramování i sociálně-kulturní předpoklad. Nezajistí pokračování rodu. V tomto světle (a ve světle osudového dramatu, jakým *ESD* je) její život končí. Nemá žádné pokračování. Přirozená cyklická obnova generací je přerušena. Konstruktivní, dopředu směřující vývoj je násilně zastaven. I takto se dá nahlížet na dialektickou časovou konstelaci, kterou *ESD* rozehrává. Asle tíhnoucí k smrti a jeho bezdětná (neplodná?) žena žije v jiném čase než jejich rodinní přátelé, jejichž životy pravidelně a rovnoměrně směřují kupředu. Asleho tíhnutí k smrti je ve freudovském smyslu obratem do minulosti, výrazem touhy po obnovení původního stavu, a žena prožívá svoji minulost znovu a znovu. Nabízí se nahlédnout na Fosseho koncept patologického vnitřního času ve světle Kierkegaardovy koncepce opakování. V Kierkegaardově pojetí totiž toto obrácení do minulosti a znovuprožívání minulého není *opakováním*, ale *rozpomínáním*. Kierkegaard činí mezi oběma psychickými činnostmi zásadní rozdíl, a to v jejich směrové orientaci:

Opakování a rozpomínání je stejný pohyb, jenže v opačném směru; neboť co se rozpomíná, bylo, opakuje se dozadu; vlastní opakování oproti tomu rozpomíná dopředu. Proto činí opakování, pokud je možné, člověka šťastným, zatímco rozpomínání jej činí nešťastným, totiž za předpokladu, že si dopřeje čas žít a nenajde si hned při svém zrození záminku, aby se opět tiše vykradl ze života.¹⁷⁹

¹⁷⁷ *ESD*, s. 78.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ KIERKEGAARD, S., *Opakování*, s. 10.

Asle se rétorikou Kierkegaardovy „experimentálně psychologické“ studie „ze života vykradl“. V tomto případě se Kierkegaardovo pojetí nápadně shoduje s Freudovým konceptem opakování konstruktivního, které směřuje dopředu, a destruktivního, které míří dozadu. Doklady pro to, že Fosse v *ESD* rozehrává dialektiku mezi dvěma protichůdnými směry, nacházíme v textu na mnoha místech. Protichůdnost mezi oběma páry, které jsme označili jako reprezentanty odlišného vnitřního prožívání času, lze rovněž doložit v souvislosti s uplatněním freudovských principů Erotu a Thanatu. Destruktivně opakující Asle a jeho žena přináležejí k pólu smrti – Asle je posedlý balancováním na hraně smrti a nakonec pravděpodobně spáchá sebevraždu, bezdětná žena ve smyčce vzpomínek je odsouzena k smrti bez pokračování svého rodu.

Doklady pro to, že druhá dvojice zastupuje pól Erotu, rovněž nacházíme explicitně v textu. Víme, že přítelkyně měla vztah s Aslem, patrně milostný poměr, a že to byla ona, kdo ho aktivně ukončil. Když si Mladá žena stěžuje na to, že Asle je duchem nepřítomný, neklidný a těkavý, odpovídá na to přítelkyně: „Men har han ikkje alltid/vore slik/Eg meiner/bryt seg av“.¹⁸⁰ Naznačuje tím, zejména oním významným odmlčením, že i ona důvěrně zná tyto jeho temné stránky. O kus dál říká žena, že to byla přítelkyně, kdo je dal dohromady, i z toho lze usoudit, že vztah Asleho a přítelkyně skončil z jejího popudu („Det var jo du/som førte oss saman“¹⁸¹). To, že v dramatu s natolik omezenou galerií postav víme o přítelkyniných dvou milencích (ex-přítel Asle a nový muž), a s vědomím, že první vztah ukončila ona aktivně, z ní dělá sebevědomou reprezentantku pudu Erotu. Jako nápodoba může sloužit i ženin výrok směřovaný k přítelkyni: „Ja du har mykje på samvitet“¹⁸² následovaný smíchem. Poukázku ke svědomí můžeme brát jako nevinný žert, ale v přísně komponovaném dramatu, kde se slovy zachází velmi opatrně, ji je možno také vykládat doslovně. Přítelkynin nový muž – maskulinní Muž s velkým M, nadřazeně se povyšující nad Asleho (jeho pejorativní výroky typu „han ja mannen din“¹⁸³ připomínají chování dominantního samce), je druhým ztělesněním životního principu zvaného Eros.

Spojování principů, které vládou v dramatu *ESD*, s pilíři Freudovy psychoanalýzy není svévolné. Fosse s aluzemi na Freuda v textu aktivně pracuje, dalo by se říci, že s mírným ironickým odstupem. Jako ironickou narážku můžeme vykládat repliku, ve které se

¹⁸⁰ *ESD*, s. 55.

¹⁸¹ *Ibid.*, s. 56.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, s. 69.

Mladá žena snaží pochopit příčiny Asleho podivného chování: „Det må ha noko/med barndommen hans å gjere“.¹⁸⁴

V tomto světle lze v dramatu *ESD* vysledovat i jiné silové napětí než to, které jsme v předchozích pasážích vymezili v závislosti na Kierkegaardově rozpomínání a opakování či Freudově pnutí k smrti a pnutí sexuálním. V dramatu *ESD* se podle mého názoru silně rozehrává i genderový konflikt. Základní model dominující žena–upozaďený muž se ve struktuře dramatu opakuje hned několikrát, v podstatě vždy, když se v dramatickém prostoru setkávají obě pohlaví – svět *ESD* je řízen ženami a muži zastávají jen periferní pozice. Text nabízí mnoho vodítek, která podporují tuto teorii. Z vyprávění obou žen se dovídáme, že Asle vyrostl u prarodičů. Text v tomto případě není neutrální. Poté co to Mladá žena zmíní, přítelkyně ihned její výrok opravuje na: „Hos ei sterkt truande bestemor“.¹⁸⁵ Tím, že takto upozaďuje dědečka, signalizuje, že jeho role není srovnatelná s rolí, kterou sehrála babička. Podobně dominantní je i matka, o syna se odmítne starat a identitu otce zatají. Mužská role není jen potlačena jako v případě prarodičů, ale přímo anulována. Muž, manžel přítelkyně, figuruje v dramatu především v podřadné roli řidiče a Asle sám je frustrovaný, depresivní a slabý.

Dominující ženský faktor je možno hledat už ve struktuře dramatu, které je neseno ženskými rolemi. Monology Starší ženy drama více méně tvoří. I ústřední topos dramatu – fjord – je možno spojit s ženským principem. V Asleho světě je fjord skrze motiv dětství pevně spojen s babičkou suplující roli matky. Pohybujeme se nyní v literárním prostoru, který je silně symbolicky zatížen – voda je ženský symbol, zatímco oheň tradičně symbolizuje mužství. Moře se ženskému principu v symbolické rovině velmi blíží – jak střídání přílivu a odlivu, tak ženskou periodu spojujeme tradičně se stejným principem, s Měsícem. Moře figuruje odpradáвна jako ženská veličina, patrně proto, že mořeplavec a námořník je principálně muž. Mladá žena říká o Aslem: „Han kallar seg for sjømann/Eg er sjømann/seier han“.¹⁸⁶ Vezmeme-li tuto linii, kterou Fosse v *ESD* nabízí, a budeme-li ji sledovat, najdeme další motivy, které se s ní spojují. Nadřazenost ženského principu v *ESD* podtrhují například i ironické poznámky a úsměšky směřované k Aslemu a přímo se dotýkající identity jeho otce.

¹⁸⁴ Ibid., s. 56.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid., s. 71.

DEN UNGE KVINNA	Han har aldri sett faren
...	
DEN UNGE VENNINGNA	Og han veit ikkje noko om han
DEN UNGE KVINNA	<i>ristar på hovudet</i> /Men han har sagt/ <u>ler</u> /nei ikkje noko
DEN UNGE VENNINGNA	Han veit ikkje noko om faren
DEN UNGE KVINNA	Nei/.../Mora vil ikkje seie noko/.../Kanskje veit ho ikkje kven faren er/eingong
DEN UNGE VENNINGNA	Nei slikt kan jo skje/for nokon kvar/ <u>Ho ler</u> Men <u>det treng vel ikkje vere så farleg</u> ¹⁸⁷

To, jak se ženy smějí tomu, co je možná zásadní otázkou Asleho života, jeho psychické rozpoložení dehonestuje. Dominující ženský princip je v textu přímo verbalizován i na dalších místech, například když Mladá žena po Asleho odchodu pociťuje silný neklid, že se s Aslem něco stane. Místo toho, aby ho zadržela, běžela za ním, naslouchala své intuici a možná zabránila tragédii, upřednostní svou přítelkyni, která má přijet na návštěvu. Dokonce se jí hodí, že Asle nebude doma, o samotě si to ženy lépe „užijí“:

og så tenkte eg at eg måtte springe etter han
 be han komme tilbake
 eg måtte be han om ikkje å dra ut på sjøen
 men så kom eg på at venninna mi jo kunne komme
 ...
 og sidan venninna mi skulle komme
kunne det jo være like greitt om han ikkje var her
 forsåvidt
 for då fekk eg jo treffe henne åleine
 tenkte eg
 og det ville jo sjølvsagt bli kjekkare
 om eg fekk treffe henne åleine
enn om han var der¹⁸⁸

Ženský princip tu zvítězí nad mužským s fatálními následky. Mužský element se z dramatu s Asleho smrtí vytrácí. V závěrečném III. aktu už figurují jen ženy, existence Muže je pouze verbalizována, na scénu už nevstoupí. Dominantní ženská linie babička–matka–... ovšem neústí v triumfální vítězství matriarchátu, ale mění se v prázdnotu. Jak píše Hadle Oftedal Andersen, Fosseho dramata nejsou ani feministická, ani antifeministická¹⁸⁹ a konflikt ženského a mužského principu v nich nevyznívá ve prospěch žádné ideologie.

¹⁸⁷ Ibid., s. 59–60, zdůr. PM.

¹⁸⁸ Ibid., s. 42–43, zdůr. PM.

¹⁸⁹ ANDERSEN, H. O., *Ikkje for ingenting*, s. 49.

5.5 Opakování na rovině graficko-zvukové **a jeho odraz v sémantické rovině**

(„*Bølgjene slo og slo... “*)

Opakování v rovině graficko-zvukové je v dramatu *ESD* velice komplexní a mnohotvárné. Původ tohoto silně hláskově instrumentovaného literárního jazyka máme tendenci hledat ve Fosseho básnickém založení, on sám se v podobném duchu vyjádřil, když řekl, že z poezie do dramatu vešlo „det hymniske“. Zajímavé je ovšem porovnat úroveň hláskové instrumentace a celkové kompozice Fosseho básní a dramát. Zatímco dramata mají ve velkých souvislých úsecích formu s krátkými řádky, komponovanou prostřednictvím bohatých aliterací, asonancí, formálních anafor i epifor, a silně paralelní výstavbu „veršů“, což vše odkazuje ke klasické básnické formě, je jeho poezie formálně podstatně experimentálnější. Fosse nápadně využívá enjambement a typografické rozložení na stránce a na řádku. Básně se někdy stávají básněmi-obrazy, viz například bezejmenná báseň ze sbírky *Hund og engel*:

inne i fjellet
mørkt vått og vått
ikkje sjå
berre gå
vente

sakte

vente
seint
halde i handa
vente gå
vente¹⁹⁰

Fosse zde pracuje s významem promítnutým do prostorového umístění. Proto například slovo „sakte“ přichází typograficky před čtenářovy oči „později“, než je jeho očekávání, stejně tak „vente“ a „seint“. Všechno jsou to motivy pro čekání, jeho časová kvalita (pomalu, pozdě) ve spojení s grafickým rozmístěním přesně odpovídají sémantickému

¹⁹⁰ FOSSE, J., *Dikt i samling*, s. 135, typografické rozložení básně odpovídá co možná nejvěrněji podobě, v jaké je otištěna v knize.

obsahu, dokonce ho zdůrazňují, činí ho zřetelnějším. Co však Fosseho poezii s dramatem spojuje především, je motivické složení. Nacházíme množství motivů, které jsou stejně časté v poezii i v dramatických pasážích budovaných jako lyrické výpovědi. Mezi nejčastější a zároveň významově nejdůležitější patří vlny, moře, temnota, vítr, déšť, loď, starý dům. Při porovnávání Fosseho poezie a dramatu však docházíme k závěru, že z hlediska využití jazyka jako zvukového materiálu je drama tou oblastí, která využívá tradiční poetické postupy, zatímco poezie se vydává experimentálnější směrem. Slovo-zvuk v dramatu stojí proti slovu-obrazu v poezii. Na ploše dramatu (logicky proto, že nabízí mnohonásobně větší prostor) se rozehrávají zvukové paralelismy, které tvoří složité prokomponovanou strukturu celku, zatímco báseň se soustředí na slova jako samonosné významové elementy. Oba literární druhy se tak ve Fosseho pojetí přibližují hranicím svého druhu – drama se blíží poezii, poezie výtvarnému umění.

V dramatu *ESD* jsou nejvázaněji vystavěny monology Starší ženy, i když nápadně instrumentované je drama jako celek. I repliky jakoby odvozené od běžné hovorové mluvy jsou silně rytmizované. Paralelismus se tak v dramatu může sytit ze dvou zdrojů, z lyrické hymničnosti i hovorové mluvenosti – ústní vyprávěcí tradice využívá paralelismus jako důležitý nástroj své výstavby, ustálené formulace, podobná stavba usnadňující pamatování i vyprávění, to všechno se může promítat do Fosseho stylu. Autor tak ve svých dramatech propojuje epický vyprávěcí styl se subjektivním lyrismem.

Následující ukázka je z jednoho ze sedmi monologů Starší ženy. Různými druhy zvýraznění jsem chtěla naznačit rafinovanou formální komponovanost úryvku. Vpravo pak přehledně formou tabulky sestavuji seznam básnických figur postavených na principu opakování, které se na této minimální ploše ukázky uplatňují: refrén, paralelismus, anafora, epifora a aliterace, pro úplnost zaznamenávám i opakování dvou ústředních motivů – temnoty (M1) a vln (M2), přestože motivickým složením textu se již dostáváme z roviny graficko-zvukové na hlubší rovinu významu. Motiv je ale v těchto případech reprezentován slovem a slovo jako takové je i graficko-zvuková jednotka, která se v textu opakuje.

1	og så kunne eg høyre regnet og vinden	(par.)	(anaf.)		
2	så mykje tydelegare	(ref.)			
3	og så kunne eg merke mørkret	(par.)	(anaf.)	(alit.)	(M1)
4	så mykje tydelegare	(ref.)			
5	og så kunne eg høyre bølgiene	(par.)	(anaf.)		(M2)
6	høyre bølgiene slå			(alit.)	(M2)
7	bølgiene slo og slo			(alit.)	(M2)
8	og eg stod der			(alit.)	
9	hørde bølgiene slå og slå			(alit.)	(M2)
10	og eg kjende korleis bølgiene				
11	slo igjennom det regn og det mørker			(alit.)	(M1)
12	som no var meg	(par.)	(epif.)	(alit.)	
13	som no skulle vere meg	(par.)	(epif.)	(alit.)	
14	for alltid skulle vere meg ¹⁹¹	(par.)	(epif.)	(alit.)	
...					

Řádky 1, 3, 5 obsahují anafory, neboli opakující se počátky veršů („og så kunne eg...“), anafory jsou součástí komplexního paralelismu, který je rozvinutý do souřadných obrazů: „høyre regnet og vinden“, „merke mørkret“, „høyre bølgiene“. Rytmičká souřadnost obrazů je zdůrazněna vloženým refrénem na řádcích 2 a 4 („så mykje tydelegare“).

Paratactické spojení dvou stejných sloves je v norštině typické pro vyjádření opakování či trvání popisovaných dějů. Fosse využívá tento gramatický prostředek jako prvek estetického účinku díla. Je zajímavé sledovat, jak autor pravidelně kombinuje vyjádření dějů paratactické a prosté:

ř. 6–9 høyre bølgiene **slå** / bølgiene **slo** og **slo** / og eg **stod** der / hørde bølgiene **slå** og **slå**;

vyjádřeno schématem:

$a / a+a / b / a+a$,

kde a je symbolem pro sloveso å slå {slå, slo}¹⁹² (uhodit, bít, obecně ve smyslu prudkého dynamického pohybu) a b pro sloveso å stå {stod} (stát, ve smyslu statického postoje).

Obě slovesa vyjadřující hlavní děj/stav této ukázky jsou pevně spojena aliterací, a navíc mají celkově podobné hláskové složení i délku. Aliterační spojení i výrazný paralelismus uvádějí v ostrý kontrast význam obou sloves – plynulý, rytmický a neodbytný

¹⁹¹ ESD, s. 79.

¹⁹² Ve složených závorkách uvádím konkrétní lexikální realizace použité v citované části.

pohyb moře vyjádřený slovesem pohybu kvantitativně převažuje, doslova ze všech stran obklopuje sloveso vyjadřující statický stav subjektu, které je jednorázové, solitérní.

Rytmus jazyka formuje přesný obraz skutečnosti, který má být literárním dílem a jeho nástrojem jazykem ztvárněn – jednotlivé řádky, nazývejme je pro jednoduchost verše, se prostupují, plynule přecházejí jeden ve druhý, přičemž dochází k průnikům, metodu by bylo možno popsat nejspíše asi tak, jako by lineární proud řeči vždy v určité fázi udělal malý krok zpět, než znovu začne plynout přirozeným směrem. Necháme-li pracovat fantazii, evokuje tento způsob přerývavého vyjadřování pohyb moře: vlna, která naráží do břehu a vrací se zpět, aby byla pohlcena další vlnou, která naráží do břehu atd. Na řádcích 5–7 je zřetelně vidět, co tím mám na mysli, pro názornost kladu překrývající se úseky pod sebe:

og så kunne eg høyre bølgiene
høyre bølgiene slå
bølgiene slo og slo

Další aliterační řadu je možno sestavit z těchto sémanticky výrazně zatížených slov:

(merke (3) –) mørkret (3) – mørker (11) – meg (12) – meg (13) – meg (14)

Temnota sémantických obsahů slov „mørkret“ a „mørker“ se zvukově a graficky přiřazuje subjektu, který je na ř. 12–14 opět prostřednictvím výrazného trojitého paralelismu zdůrazněn. Důležité je také umístění pojmenování subjektu („meg“) v nápadné koncové pozici tří po sobě jdoucích veršů. Konec verše je vždy velmi signifikantní pozicí. Nejen že se zde často v poezii obecně vyskytují rýmy, které rytmicky i sémanticky podtrhují soudržnost textu, ale i v řeči nevázané je konec promluvových celků velmi důležitý, zdůrazňovaný obvykle příznačnou intonační křivkou.

To, že se pět členů této aliterační řady vyskytuje v nápadné pozici na konci řádků, podle mého mínění zcela naplňuje Mukařovského požadavek „opory v rytmickém, syntaktickém nebo významovém členění kontextu“, který byl podrobně rozebírán výše v teoretickém základu pro analýzu hláskových instrumentací. Náslovný souzvuk je proto možné považovat v tomto případě za relevantní.

Co se týče kvality vokálů, využívá Fosse v této pasáži naprostou převahu temných vokálů nad světlými a zaokrouhlených nad nezaokrouhlenými. V ukázce zcela dominuje zadní vokalická řada o–å–(a) nad předními vokály i–e–æ. Zcela nejfrekventovanějším vokálem ukázky je temné \emptyset , zatímco světlé, jasné *i* se zde vyskytuje velmi sporadicky, neobsahuje jej téměř žádné ze sémanticky a strukturně významných slov, tedy takových slov, která jsou zvýrazněna opakováním, aliteracemi, asonancemi či svojí pozicí. Temné zaokrouhlené \emptyset tvoří páteř ukázky, asonančně spojuje klíčová slova: mørkret (3) – bølgiene (5, 6, 7, 9, 10) – mørker (11).

Na vybrané ukázce se ukazuje, že hláskové složení i formální paralelismus budují rytmus textu prostřednictvím propracovaných neustálých návratů zvuků, forem i motivů. Obdobně jsou stavěna i další místa dramatu *ESD*, obvykle se silná hlásková uspořádanost a slovní i formální paralelismus projevují v pasážích, kde se postavy snaží postihnout jazykem něco, co se tomuto uchopení brání. Kromě monologů Starší ženy jsou to i kratší repliky Asleho, když se pokouší vysvětlit své nutkání vyjždět na moře. Zdá se, že opakování jako základní a velmi nápadný strukturní prvek těchto pasáží aspiruje na to překonat bariéru mezi jazykem a realitou, a to zcela v intencích toho, co ve své knize o opakování v literatuře a ve filmu *Telling It Again and Again* píše Bruce F. Kavin: „A phrase in literature can, if it is repeated enough, take on a presence greater than that of ordinary language.“¹⁹³

5.6 Role opakování motivů

(„*Telefonen ringer igjen...*“)

Opakování motivů a událostí ve struktuře dramatu má neoddiskutovatelný podíl na kompozici díla jako celku. Jedním z nejčastějších motivů ve Fosseho dramatech obecně je motiv mořských vln. V *ESD* hraje rytmický potenciál tohoto obrazu hlavní roli při zvukovém členění vzpomínek Starší ženy. Na základě předchozího zvukového a rytmického rozboru vybrané ukázky se ukázalo, jak je tento motiv pevně zakotven už v elementárním hláskovém složení: rytmické pohyby moře jsou přesně napodobovány rytmickým „pohybem“ na rovině

¹⁹³ KAWIN, B. F., *Telling It Again and Again*, s. 107.

hláskové a slovní – hlásky a jejich skupiny se rytmicky opakují, samohláskové asociace dokreslují temné naladění textu (převaha temných vokálů).

Četnost výskytu motivu je samozřejmě dána topografickými předpoklady. Fosse pochází ze západního Norska, z kraje obklopeného mořem. Jeho typický topos – záhyb fjordu s opuštěným starým domem – je běžnou realitou této oblasti. Přesto je nutno považovat motiv mořských vln a moře za něco víc než jen realitu a kulisu. Motiv vln, resp. moře se v jeho tvorbě velmi úzce vztahuje k subjektu. Pravidelnost úderů vln je pevně spojena s bytostným neklidem postav, které je pozorují. Ať už je to Asle, kterého vnitřní neklid vyhání na moře, odkud se nakonec nevrátí, nebo jeho žena, která rytmický pohyb vln reflektuje a mantricky verbalizuje v okamžicích, kdy si uvědomuje Asleho fatální zmizení.

Motiv vln se v dramatu *ESD* objevuje samostatně i jako součást rozsáhlých rytmizovaných pasáží, jejichž obrazným středem je a kde se pravidelně pojí s dalšími motivy jako déšť, vítr, tma. Poprvé je zmiňuje Asle, když se snaží vysvětlit, proč se mu líbí na moři: „Eg liker vel berre å sitje der/og merke at bølgjene/slår og slår“.¹⁹⁴ Už při tomto prvním výskytu se motiv vln pojí s motivem času: „og bølgjene slår/og båten duvar opp og ned/og tida går“.¹⁹⁵ Souvislost je metonymického rázu – rytmizující údery vln člení nezměrné časové kontinuum a dávají mu (podobně jako každý jiný konsenzuální systém založený na opakování pravidelných časových jednotek – tedy i systém vteřin, minut a hodin, kterým tradičně uchopujeme čas) lidský rozměr.

Podruhé se motiv vln objeví ve výměně replik mezi Aslem a Mladou ženou jako poukaz k události, ke které došlo v minulosti:

DEN UNGE KVINNA	hugsar du den gongen
ASLE	det var ikkje farleg
DEN UNGE KVINNA	nei kanskje ikkje/Men bølgjene slo jo over ripa ¹⁹⁶

Vlny jsou tu konkrétním poukazem k možnému nebezpečí. Další výskyt motivu je vázán na monologickou promluvu Starší ženy, v momentě, když vypráví, jak se jí kdysi po Asleho posledním odchodu zmocnil neklid. Jde k moři, snaží se zahlédnout loď, ale nic nevidí, zatímco se zhoršuje počasí a do toho vlny bijí o molo: „bølgjene slo mot brygga“

¹⁹⁴ *ESD*, s. 31.

¹⁹⁵ *Ibid.*, s. 32.

¹⁹⁶ *Ibid.*, s. 40.

a o pár řádků dál: „[eg hørde] bølgjene slå og slå mot brygga“.¹⁹⁷ Motiv takto rytmicky se navracející dramaticky zesiluje účinek ubíhajícího času. Jakoby odměřuje poslední čas, který Aslemu zbývá.

Znovu se motiv vln vrací, když přichází Mladá přítelkyně na návštěvu, říká: „Sjølvsom det regnar ganske tett/kan ein jo sjå langt utover fjorden/og langt der ute/synest eg jo at eg ser ein liten båt/midt i alle bølgjene“.¹⁹⁸ Obraz malé loďky uprostřed velkých vln nám připomene jednu z předcházejících zmínek, kdy se vlny valily přes příď, a zintenzivňuje se tím pocit, že vlny pomalu, ale jistě přebírají vládu nad lodí. To se vyhrotí při dalším výskytu motivu: V jednom ze svých monologů pokračuje Starší žena ve vyprávění příběhu: „[vi] såg utover fjorden/utover regnet og bølgjene/bølgjene som slo og slo/men nokon båt kunne vi ikkje sjå på fjorden/det var berre bølgjene som slo og slo“.¹⁹⁹ Loďka je definitivně pryč ze zorného pole, její místo přebírají několikanásobně opakované vlny. V dalším ženině monologu je motiv vln ještě dominantnější²⁰⁰, jedná se o onu silně rytmizovanou ukázkou, kterou rozebírám v oddíle o opakování v rovině graficko-zvukové. Směrem k závěru dramatu je výskyt motivu četnější a zabírá stále více místa v monolozích Starší ženy (nápadné je například přesné opakování řádku v následující ukázce), která se s nimi postupně zcela identifikuje:

Og eg blei ståande der
og lytte til bølgjene
Eg hørde bølgjene slå og slå
Eg hørde bølgjene slå og slå
og det bølgjene slo
kjende eg at no
var meg sjølv²⁰¹

Motiv vln prodělal v průběhu dramatu zřetelný vývoj. Význam se posunul v kruhu od uklidňující substance, přes náznaky, které evokovaly možné nebezpečí, k nebezpečí reálnému a uzavřením kruhu je rezignovaný klid, který nakonec ženu naplní. Motiv vln jako by prošel cyklem připomínajícím mořskou bouři – z klidného moře přes divoké a smrtící vlny ke klidu po bouři.

¹⁹⁷ Ibid., s. 48.

¹⁹⁸ Ibid., s. 51.

¹⁹⁹ Ibid., s. 63.

²⁰⁰ Ibid., s. 79.

²⁰¹ Ibid., s. 81, zdūr. PM.

Vedle tohoto cyklicky pojatého motivu najdeme v dramatu *ESD* i jiné opakující se motivy. Nápadný je motiv zvonícího telefonu. Vyskytuje se v úplném závěru hry a opakuje se celkem čtyřikrát, což je zajímavé narušení čtenářského očekávání: tradičně jsme zvyklí na trojčlenná opakování tohoto druhu (trojí zvonění v divadle, tři pohádkové úkoly i přání atd.). Zatímco úloha motivu vln se v dramatu rafinovaně měnila, opakování motivu zvonícího telefonu působí přímočařeji – napětí se díky němu prostě násobí. Zvonění telefonu, na které nikdo nereaguje, vytváří stísnující atmosféru. Zároveň zdůrazňuje rozpor mezi dvěma časovými rovinami. Telefon třikrát přeruší monolog Starší ženy, která ho nechá dozvonit, ale nereaguje na něj, ani ho nijak nekomentuje. Až čtvrtým zvoněním se vracíme do časové roviny dřívějších událostí, odkud zvuk telefonu zazníval do rámcového příběhu jako smutné a naléhavé echo, na které už však nebylo nutné reagovat, protože, slovy Starší ženy, „alt er sã lenge sidan“. Až na čtvrté zvonění postavy vnitřního příběhu reagují, Mladá přítelkyně nutí Mladou ženu, aby ho zvedla, protože to mohou být záchranáři hledající Asleho.

Opakovaný motiv zvonění tedy nejenže zesiluje tísnivou atmosféru závěru vnitřního příběhu hry a je jakýmsi symbolickým odzváněním konce vyprávění Starší ženy, ale názorně demonstruje propast mezi dvěma časovými rovinami a upozorňuje tak na základní premisu dramatu *ESD* – že čas má své jasné a nepřekročitelné zákonitosti, přestože ve fiktivním světě literatury může být tvořivým gestem zdánlivě ovládán. Tím se plynule dostávám k další oblasti, která se váže k problematice opakování, a tedy k otázce vypravěče v dramatu *ESD*.

5.7 Vypravěč a jeho limity – paralela k tvůrci

(„*Det var ein dag som i dag...*“)

Již několikrát bylo zmíněno, že Starší žena má v dramatu *ESD* zvláštní funkci. Figuruje jako mezičlánek mezi dvěma časovými rovinami: temným podzimním dnem před lety a pěkným letním dnem „nyní“. Letní den je rámcem, kde se zdánlivě odehraje jen to, že přítelkyně, která je na pravidelné návštěvě u Starší ženy, odejde na krátkou procházku k moři, vrátí se zpět a rozloučí se škádlivou poznámkou: „A nestůj pořád u toho okna.“ V tomto relativně krátkém časovém úseku s chudým dějem a minimálním napětím se prostřednictvím vzpomínek Starší ženy zopakuje dávný podzimní den, během kterého se udály fatální věci.

Tento proces rozpomínání, proustovská *memoire involuntaire* je spuštěna průhledem skrz okno. Jako by okno nenabízelo jen fyzický pohled zvnitřku ven, ale i metafyzický přechod z „nyní“ do „tehdy“. Je zajímavé sledovat, jak tento přechod vzniká. Žena začíná takto:

Når eg står der ved vindauget
ser kort mot vindauget
kan eg sjå han for meg²⁰²

Empirická schopnost „vidět“, na mnoha jiných místech v dramatu zvýrazněná opakováním a podílející se na charakteristice postav, jak již bylo zmíněno výše, najednou dostává novou dimenzi. Vnitřním zrakem žena ztvárňuje události a jejím médiem jsou herci ve hře uvnitř hry. Žena se stává paralelou k tvůrci. Svou duševní aktivitou tvoří příběh. Přímé formální odkazy k epickým postupům typickým pro žánr vyprávění odhalují její roli vypravěče:

Det var ein dag som i dag
berre om hausten
då venninna mi var og besøkte meg
Det er mange år sidan²⁰³

Formulace přesně naplňuje požadavky na začátek epického vyprávění. Odpovídající je i čas vyprávění – *préteritum* je nejpřirozenějším slovesným časem epického vyprávění²⁰⁴, neboť epika vypráví o tom, co se stalo, na rozdíl od tradičního dramatu, ve kterém se to, co se předvádí, zároveň děje. Epické literární postupy se stávají integrální součástí světa dramatu. Celá střední pasáž dramatu (dlouhý II. akt) by se rovněž dala přirovnat k filmové technice *flashbacku*.

Potenciál tvořivého gesta je v *ESD* předveden ještě v jiné podobě. Starší žena je vypravěčkou příběhu, v časoprostoru II. aktu se volně pohybuje, sleduje postavy příběhu, který vypráví, ony kopírují její příběh, předvádí epické vyprávění scénicky. V tom vidím zásadní moment Fosseho pokusu o integraci epických postupů do dramatu – jejich začlenění mu umožnilo dostat na scénu čas v mnohem širším záběru, ukázat ho v jeho perspektivě i subjektivitě (viz výše úvahy o dvojím subjektivním znázornění vnímání času).

²⁰² *ESD*, 14.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Existují samozřejmě výjimky, například tzv. historický *prézens*, který o minulých událostech pojednává v přítomném čase s cílem zaktualizovat (zdramatizovat!) děj.

Starší žena v roli vypravěče nepůsobí jako vědoucí komentátor dění, její sugestivní opakování a zdůrazňovaný perspektivismus (dívá se ona, dívá se skrze okno, dívá se do tmy...; pohled, který reprezentuje, je tudíž několikanásobně ve své objektivní platnosti „omezen“) spojený s hlasitě přiznaným neporozuměním scénicky předváděného dění (které pro ženu vystupuje do popředí jako otázka a volání: „som eit spørsmål/som ei kalling“²⁰⁵) razantně mění její roli zprostředkovatele a komentátora. Stává se z ní spíše sugestivní zaříkávka, dokreslující svými lyrickými vstupy vzpomínky zdramatizované do formy hry ve hře. Jako by suplovala funkci antického chóru.

Její role ve II. aktu *ESD* se dá přirovnat i k roli režiséra-imaginátora. Nejen, že postavy dělají to, co ona verbalizuje, a vytvářejí tak jakoby ilustrace k jejímu příběhu, ony interaktivně reagují na její výzvy. V jedné ze scénických poznámek můžeme číst, že Starší žena se dívá na muže, „gjer teikn til at han skal gå ut og han går ut til høgre, så ser ho mot den unge venninna, også ho reiser seg og ho gir også teikn til at ho skal gå ut, og ho går ut“.²⁰⁶ Postavení Starší ženy prodělává i během samotného II. aktu vývoj. Od autonomního vypravěče, který funguje na časovém plánu P1 jako cizí strukturní prvek, a postavy ho tudíž nevnímají, i když se ocitnou přímo vedle něj, se v tomto plánu stále více integruje. První fází je stav, který je popsán v následující scénické poznámce: „Den eldre kvinna og den unge kvinna ser mot kvarandre, som om dei merkar kvarandre utan å sjå kvarandre“.²⁰⁷ Nakonec dojde k prolnutí obou světů – Starší žena a Mladá žena, jedna a táž osoba ve dvou věkových vydáních, se střetnou pohledem a vidí se v pravém slova smyslu: Starší žena „sett seg ned og ho og den unge kvinna blir sitjande og ser mot kvarandre ei stund...“²⁰⁸

Už bylo zmíněno, že pohled Starší ženy není pohledem vševědoucího vypravěče, ale že je naopak bytostně subjektivní. Ve hře se mnoha prostředky demonstruje, že ženina perspektiva je vždy a nutně omezená. Její vztah k vnitřnímu příběhu hry je paralelou ke vztahu, který funguje mezi tvůrcem a jeho literárním dílem. Oba tvořivým narativním gestem vytvářejí příběh a zasazují ho do fiktivního světa. Deklarovanou problematiku ohraničeného pohledu na svět, jakéhosi průzoru, výřezu reality, zorného pole lze tedy vztáhnout i na literaturu obecně: i ona se ve Fosseho pojetí vzdává nároku na jakýkoliv objektivismus.

²⁰⁵ *ESD*, s. 16.

²⁰⁶ *Ibid.*, s. 94.

²⁰⁷ *Ibid.*, s. 67, zdůr. PM.

²⁰⁸ *Ibid.*, s. 94, zdůr. PM.

Okno je jedním z těchto zhmotnělých omezení. Funguje jako rámec událostí. Žena skrz rám okna sleduje klíčové momenty svého soužití s Aslem. Jeho pravidelné odchody, i ten poslední z nich, fatální. Události prožívá jakoby skrze filtr, její perspektiva je orámovaná výsekem okna. Jestliže její perspektiva je omezená, perspektiva čtenáře/diváka je tímto způsobem omezena dvakrát, protože žena v dramatu hraje roli jediného zprostředkovatele. V předchozích kapitolách už bylo zmíněno, že v *ESD* se nápadně často zvýrazňuje motiv pohledu – stává se například součástí charakterizace postav. Je však také poukazem na subjektivitu vnímání. Ve scénických poznámkách, které jsou v tomto ohledu velmi precizní, se téměř výhradně popisuje, kdo se na koho dívá, místy se tyto jednotlivé pohledy řetězí do celých sérií. Namátkou: „venninna og mannen ser mot kvarandre“²⁰⁹, „den unge kvinna ser mot den unge venninna“²¹⁰, „Mannen snur seg mot den unge venninna, ser mot henne, medan både den unge kvinna og den eldre kvinna ser ned“²¹¹, „den unge venninna ser mot den unge kvinna, som sit og ser ned“²¹² a takto by se dalo pokračovat, téměř každá scénická poznámka obsahuje informace o zacílení pohledu jednající postavy, jako by přestalo být automatické, že když někdo k někomu mluví, automaticky se na něj zaměřuje i jeho pozornost symbolizovaná pohledem. Tyto významné výměny pohledů se místy podobají zrcadlení v jakémsi zvláštním modu poznávání, které Lars Sætre ve svém článku „Wie die Dichter es tun.“ Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein sommars dag*“ nazývá „spekulerande sansing“.²¹³ Velmi často ovšem tyto pohledy končí v neurčitém širokém pásmu běžnému smyslovému vnímání nepřístupném nebo alespoň kladoucím překážky. Ať už je to typ pohledu směřovaný bezcílně do země („den unge venninna ser ned“²¹⁴) či do prázdna („Asle [...] er blitt ståande og sjå tomt framfor seg“²¹⁵), ven z okna, za nímž je prostor alespoň pro nás vnímatele nepřístupný, nebo do tmy, která se zpěčuje smyslům („vi [...] såg mot fjorden/men ingenting var å sjå“²¹⁶; „vi [...] såg utover regnet og bjølgene [...] men nokon båt kunne vi ikkje sjå på fjorden“²¹⁷).

²⁰⁹ Ibid., s. 72.

²¹⁰ Ibid., s. 74.

²¹¹ Ibid., s. 75.

²¹² Ibid., s. 76.

²¹³ SÆTRE, L., „Wie die Dichter es tun.“ Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein sommars dag*“, s. 258.

²¹⁴ *ESD*, s. 74.

²¹⁵ Ibid., s. 25.

²¹⁶ Ibid., s. 89.

²¹⁷ Ibid., s. 63.

Okno funguje v dramatu jako filtr, kladoucí limity empirickému vnímání: když se Asle se ženou dívají oknem, nedokáží rozhodnout, jestli prší nebo ne: „DEN UNGE KVINNA: Men det regnar lett/ASLE: Ja eg trur det/Men det er vanskeleg å sjå [...] /DEN UNGE KVINNA: Eg trur det regnar litt/Men eg er ikkje sikker [...] /Skal vi gå ut og sjå“²¹⁸. Pohledu do cesty se staví i další vrstvy, které ztěžují poznání, ať už je to tma, déšť nebo vlny v ukázkách citovaných výše.

Fosseho dramatická vypravěčka tak odhaluje, jak se svět jako celek empirickému poznání brání a jak kvůli tomu zůstávají zásadní otázky života a smrti v širokém pásmu toho, co Fosse na mnoha místech nazývá „det uforståelige“.

5.8 Intertextuální variace jiných literárních děl

(„*So long lives this...*“)

Dosud jsem popsala fungování opakování v nejrůznějších formách: jako čisté opakování, jako nápodobu, jako návrat i jako paralelu, nyní ještě zbývá přiblížit se k samotným hranicím textu a sledovat jeho odstředivé linie. Zajímat nás budou intertextuální vazby na jiná díla, jejichž prostřednictvím může docházet k nejrůznějším variacím původního smyslu. Opakování motivů či témat jiných děl v dramatu *ESD* (a obecně ve všech literárních dílech) se tak může stát nástrojem budování smyslu, a to jak na základě podobnosti, tak i kontrastu.

V rámci Fosseho tvorby spolu jednotlivá dramata velmi silně intertextuálně komunikují, ne snad formou přímých aluzí, ale shodným myšlenkovým pozadím. Již několikrát jsme upozornili na to, jak novější dramata „přepracovávají“ náměty starších her, jak motivy a témata prostupují nejen hranice děl, ale i literárních druhů, román *Naustet* je dvojníkem dramatu *Vakkert*, drama *Eg er vinden* funguje jako oproštěná iluzorní varianta hry *ESD*. Výchozí situace je v dramatu *Eg er vinden* velmi podobná té z *ESD*: postava sužovaná vnitřním neklidem hledá útěchu v loďce na moři a své trápení ukončí nakonec tím, že se do vln vrhne. Dvojice Jednoho a Druhého z *Eg er vinden*, kteří reprezentují antagonické postoje (Jeden puzen ke smrti, Druhý lpící životě), je jasnou paralelou k Aslemu a jeho ženě v *ESD*.

²¹⁸ Ibid., s. 25.

Eg er vinden je drama symbolické, zbavené veškerých znaků, které by je přibližovaly realitě. Rozdíl mezi fiktivním světem dramatu a realitou je zde maximálně vyjádřený, autor drama uvozuje poznámkou: „*Eg er vinden* speler seg ut i ein tenkt og så vidt illudert båt, og handlingane er også tenkte, og skal ikkje utførast, men illuderast.“²¹⁹ „Vzbuzovat iluze“ místo „hrát“, cítíme, že zde se Fosse dotýká přímo podstaty dramatického umění a jeho zobrazovacích metod. Posun ve Fosseho ztvárnění je v tomto případě (a lze jej vysledovat v jeho dramatické tvorbě obecně) od dramatu s realistickým, byť geometricky jednoduchým a významotvorným časoprostorem postaveným na binárních opozicích (dům–moře, uvnitř–venku, podzim–léto, tehdy–nyní) k bezbřehému bezčasí a nekonečnu, kde obraz světa spíše než na průsečíku rovin stojí na soustředných do nekonečna se šířících kružnicích kolem subjektu-bodu v nekonečnu (lodžka na nekonečném moři). V *ESD* časové plány poměrně přehledně přecházely jeden v druhý, přestože proti zásadám chronologie. Vždy ale byly pevně odlišeny postavou Starší ženy, která analepse zprostředkovávala ve funkci vypravěče. Naproti tomu ve hře *Eg er vinden* je čas jako veličina naprosto anulován. Posun k iluzornosti doprovází znatelná skepse k pevně uchopeným pojmům a veličinám. Fosse se jakoby čím dál více blíží k tomu „nepochopitelnému“, kolem kterého literatura v jeho pojetí krouží.

Za těchto okolností se jeví jako více než pravděpodobné, že opakování tématu ve dvou různých Fosseho hrách má hluboké opodstatnění a rozhodně nemůže být vnímáno jako znak námětové nevynalézavosti. Zdá se, že Fosseho tvorba se zabývá natolik zásadními existenčními otázkami, že jejich potenciál se opakovaným pokusem o uchopení nevyčerpává, naopak se jimi zdá být obohacován. Místy dokonce nabýváme dojmu, že všechno, co Fosse píše, tvoří dohromady jedno komplexní dílo. Spisovatelé se takto o svých literárních projektech vyjadřují často, ale u Fosseho jsou jednotlivé texty natolik propojené (viz například již zmíněný román *Naustet* a drama *Vakkert*, které jsou variací jeden druhého), že to jeho slovům dodává váhu. Psaní Fosse pojímá jako proces a jednotlivé knihy jsou v jeho pojetí jen pokusy o vyslovení „nevyslovitelného“, což už ze své podstaty znamená opakování a implikuje selhání (nevyslovitelné vyslovit nelze, je ale možné se o to pokoušet). Fosse v interview s Gunnsteinem Bakkem pro *Morgenbladet* říká: „Eg har visst frå bok ein at eg ikkje er ein person som skriv [...] enkeltbøker. Eg har heile tida visst at alt eg skriv, heng

²¹⁹ FOSSE, J., *Eg er vinden*, s. 7.

saman. Det var éin stor tekst som eg stadig skriv på. Allereie etter første romanen min [...] kjende eg at det er hadde skrive, var feil.²²⁰

Literární díla ovšem komunikují i vně tvorby jednoho autora, a tak i u Fosseho je možno hledat potenciální odkazy na literární díla jiných autorů. Na možnou souvislost mezi dramatem *ESD* a Shakespearovým 18. sonetem upozornil Hadle Oftedal Andersen. Pro ospravedlnění této aluze uvádí společné motivy: vymezení léta proti ostatním ročním dobám, motiv větru, temnoty, jejich spojení s duševním neklidem.²²¹ Závěr sonetu v českém překladu zní:

Tvé věčné léto však se nikdy nezmění,
ty nikdy neztratíš nynější jas své krásy,
tebou se nebude smrt chlubit, že jdeš s ní:
Vždyť dokud bude žít a číst kdokoliv,
dotud zde budeš ty v mých slovech také živ.²²²

Klíčovou větu *ESD* „med meg blir alt borte“ lze proto vykládat v návaznosti na Shakespearův sonet. Jako odkaz na něj, ale možná i jako na jeho nadstavbu. Lyrický subjekt Shakespearovy básně věří, že umění může zabránit totálnímu zmizení člověka. Žena v *ESD* také popírá absolutní platnost zmizení svého muže (protože náhlá a nepochopitelná smrt je natolik paradoxní, že bere životu smysl), ale tuto snahu limituje jen vlastní paměť. Umění do procesu vstupuje až v druhém plánu, to, že spisovatel píše drama, ve kterém žena udržuje v paměti svého zmizelého muže, a toto drama může někdo číst, znamená v shakespearovském duchu, že Asle byl vytržen nicotě.

²²⁰ BAKKE, G. „Ein audmjuk tidsmusikant.“ *Morgenbladet*. 23. 3. 2001. In Jon Fosse. *Eit forfattar hefte*, zdůr. PM.

²²¹ ANDERSEN, H. O., *Ikkje for ingenting*, s. 52.

²²² SHAKESPEARE, W., *Sonety*, s. 19–20. Anglický text sonetu, s kterým pracuje Andersen, zní:

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date:
Sometimes too hot the eyes of heaven shine,
And often in his gold complexion dimm'd;
And every fair from fair sometimes declines,
By chance, or nature's changing course untrimm'd;
But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st,
Nor shall death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st;
So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

Ještě jedna zásadní báseň, tentokrát přímo z norské literatury, je vybudována jako pokus o nesmrtelný obraz člověka. Je to monumentální báseň „Metope“ od Olafa Bulla z roku 1927. Její úvodní strofa ve zkrácené podobě zní:

Dig vil jeg ømt i rytmer nagle fast!
Dig vil jeg dypt og blivende bevare
i digtets evige, unge alabast!
[...]
Gjerne ga jeg min verdens vers tilhope,
hadde jeg magt til ét: at hugge ind
i mindets trodsige sten en myk metope
over dit vare, omridsømme sind!²²³

I v básni Olafa Bulla vidíme snahu zachránit člověka před znicotněním, uchovat ho navzdory smrti. I lyrické já Bullovy básně se snaží, podobně jako žena v *ESD*, udržet v paměti obraz člověka a tím popřít jeho smrt. I tato báseň má mnohé motivy, které naznačují intertextuální souvislost obou textů. Ukázka ze čtvrté strofy, ve které promlouvá žena o strachu ze samoty a smrti a svojí touze žít, ukazuje ty hlavní z nich:

Jeg tænker paa kvelder som denne, jeg ikke faa lov til at leve –
paa modne marker, som bruser af korn, uten mig!
Paa rørende, lette smaating: Aks, som knækkes,
veier i sjøen, bleke seil derute,
bølger, som strømmer mot stranden uten mig!
Hverdagen, ven, som mildt blir ved bak graven,
tænker jeg paa, og alle de dype, blaa,
kommende kvelder her i sommerhaven,
uten mit sind mot dit, tænker jeg paa!²²⁴

Dominantní je motiv večera, moře a vln narážejících do pláže, jejich ozvuk přímo evokuje podobné líčení bijících vln z Fosseho dramatu. Podobně jako v *ESD* i zde nacházíme motiv samoty, obav ze smrti (v básni „Metope“ je prožívá žena, v *ESD* Asle). Nápadný spojovací prvek je, že Bullova báseň je dialogická, vystavěná jako rozhovor muže a ženy, což odkazuje k dramatické formě, kterou téma uchopil Fosse. Muž zprostředkovává lyrické „já“ básně, jeho perspektivou vše nahlížíme a jeho přímé promluvy rámují ženin vstup. Obdobným způsobem zprostředkovává ve Fosseho dramatu ženina perspektiva příběh o Aslem a taktéž ho rámuje.

²²³ Text básně převzat z internetu: <http://brynevgs.wikispaces.com/her>. [11.06.2010], zdůr. PM.

²²⁴ Viz pozn. 204.

Přijmeme-li tezi, že *ESD* pracuje s aluzí na Bullovu báseň „Metope“, je ještě zajímavé zjistit, jakým způsobem. Jestliže Bullova báseň překovává smrt láskou a tvořivým aktem jí motivovaným, Fosseho zrcadlově obrácená varianta (muž vs. žena) přináší opačný efekt. Asle a jeho žena, přestože jsou spolu patrně z lásky, spolu smrt nepřekonají, Asle se čím dál víc uzavírá do samoty a od ženy se odděluje. Místo silného citu, který dominuje Bullově básni, zaplňuje dramatický prostor *ESD* nuda: žena se nudí s Aslem na moři (o vyjížděkách na moře říká: „Eg blir redd/og eg kjedar meg“²²⁵), Asle se nudí doma (říká „Det er jo ikkje så mykje anna/å finne på her/enn å dra ut på fjorden“²²⁶) a žena Asleho opakovaně obviňuje, že se nudí s ní („Er det eg/som kjedar deg/Er du ikkje glad i meg lenger“²²⁷). Nuda je jednou z největších deprivací vůbec a jako taková je příznačným postmoderním fenoménem. Ve Fosseho dramatu vystupuje ostře do popředí krize moderního vztahu, jakkoliv to zní banálně. Může souviset i s krizí mužské role, jak ji prožívá Asle. Zatímco ženy v *ESD* mají své sociální vazby a to je dělá silnějšími, Asle prožívá svoji samotu. Ženy svůj nadhled demonstrují i ironickým způsobem, jakým se o Aslem místy baví. Když přítelkyně přijde na návštěvu, je překvapená, že Asle tak často jezdí na moře. Říká, že nevěděla, že se o něco takového zajímá. Mladá žena se smíchem a ironicky odpovídá: „Eg veit ikkje om han er interessert/i det/heller/men han held seg no i alle fall/ofte der ute på sjøen“²²⁸. Úplně nepatřičně vyznívá smích v případě, kdy se ženy baví o identitě Asleho otce a způsobu, jakým jeho matka přišla do jiného stavu. V kontrastu k hlubokému citu, kterým je nesena Bullova báseň, se v *ESD* na příkladu Asleho vykresluje obraz s velkou pravděpodobností nechtěného početí a zcela dysfunkční rodiny s fatálními následky.

Aluze na jiná díla, variace jejich základních myšlenek, ať už se opakování děje formou zintenzivňování či kontrastu, tak zásadním způsobem obohacuje významové pole textu. Lze předpokládat, že bezútěšnost situace dramatu *ESD* vyznívá ostřeji, je-li vnímána na pozadí Bullovy básně.

²²⁵ *ESD*, s. 32.

²²⁶ *Ibid.*, s. 28.

²²⁷ *Ibid.*, s. 22.

²²⁸ *Ibid.*, s. 54.

Závěr

Opakování, které bylo hlavním tématem této práce, je natolik běžným jevem, že ho můžeme vysledovat v téměř každé lidské činnosti. Shrnutím teoretických přístupů k literatuře a jejímu materiálu, jazyku, jsem chtěla postihnout ústřední význam tohoto principu zejména v umělecké literatuře. Konkrétně v tvorbě Jona Fosseho je opakování pomyslnou alfou a omegou: je příčinou událostí i jejich následkem, je zároveň tématem i formou. Svůj pokus o analýzu dramatu *Ein sommars dag* z hlediska toho, jak jeho autor pracuje se strukturním prvkem opakování, jsem koncipovala s cílem poukázat na to, že Fosseho charakteristická repetitivní technika je výsledkem mnoha současně fungujících propojených procesů.

Snažila jsem se prakticky demonstrovat, že to, co vnímáme jako Fosseho typickou stylovou formu, vzniká už na nejelementárnějších textových úrovních v rovině hlásek, prochází vertikálně dílem a realizuje se i na textových úrovních jednotlivé dílo přesahujících. Prostý věcný význam opakování jsem v kapitole 1 doplnila o další: poeticko-estetický, filozoficko-noetický, mimetický a psychologický. Ty se ve studovaném dramatu projeví v různé míře.

Už samotné opakování v poeticko-estetickém smyslu se ukázalo jako velice heterogenní skupina jevů podílejících se na výstavbě díla. Ve své práci jsem vydělila tři základní textové roviny, kterých se opakování v tomto smyslu může týkat. Jsou to roviny graficko-zvuková, motivická a kompoziční. K nim jsem přiřadila ještě rovinu intertextuální, kam lze zahrnout jakákoliv opakování přesahující hranice jednoho textu. Opakování na úrovni graficko-zvukové tvoří základ širokého spektra figur, tradičně vydělovaných podle způsobu a rozsahu uplatněného opakování. Od opakování v rozsahu jednotlivých hlásek (aliterace, asonance), přes opakování jejich skupin (paronomázie) k opakování slov a jejich seskupení, veršů i celých vět (epifora, anafora, paralelismus, refrén). Na ukázkách z dramatu *Ein sommars dag* jsem se snažila naznačit složitost a rafinovanost této nápadné hláskové instrumentace.

Přes hláskové složení textu jsem plynule přešla do roviny motivické, protože slova sémanticky významná jsou nejen grafickou jednotkou, ale i motivem, tedy základní jednotkou významu. Je-li opakovaný motiv vyjádřený stejnými slovy, je podíl elementárních graficko-zvukových jednotek (hlásek) na celkovém smyslu nevyvratitelný. Vybrané pasáže z dramatu

Ein sommars dag ukazují, že hlásky se svou inherentní zvukovou kvalitou nesou výrazný významotvorný potenciál samy v sobě. Ten je dán jejich fyzikálními vlastnostmi a zvukovým symbolismem, jehož existenci pro jednotlivé jazyky lingvisté společně s psychology předpokládají, jak podrobně shrnuji v kapitole 4. Hláskové složení pak funguje v těsné součinnosti s motivickou výstavbou textu, což ve svém rozboru ukazuji na opakování motivu vln a jejich podílu na budování atmosféry a smyslu hry.

Uspořádání motivů v díle přímo odkazuje ke kompoziční rovině díla. Každé ozvláštnění základní lineární formy díla a chronologické linie příběhu v sobě skrývá možnost uplatnění opakování. Ukázalo se to i při analýze dramatu *Ein sommars dag*, ve kterém autor pracuje se dvěma časovými vrstvami a vytváří mezi nimi paralely.

Z dalších významů opakování se jako zvláště zajímavý jevil význam mimetický. Tento obecný problém nápodoby světa v literatuře řešil Fosse nejen svými hrami, ale velice podnětně se k tomu vyjádřil i teoreticky ve svých esejích, což ve své práci reflektuji. Ve struktuře dramatu *Ein sommars dag* se k mimetickým principům nápodoby světa odkazuje několikrát. Pokaždé v souvislosti s postavou Starší ženy, která v díle vystupuje jako paralela k tvůrci/autorovi. Způsob, jakým vypráví příběh, odkrývá mechanismus, kterým vzniká většina obdobných moderních vyprávění – jako subjektivní výpověď o světě, který se brání komplexnímu uchopení a pozorovateli nabízí vždy jen určitý svůj výsek (v dramatu *Ein sommars dag* pevně daný rámem okna), před který se ještě vrství „filtry“, které kladou smyslům pozorovatele překážky (v této hře postupně déšť, tma, vysoké vlny apod.).

Psychologický rozměr opakování se v dramatu promítl do pojetí jednotlivých postav. Toto opakování bylo ve většině případů pojaté patologicky – nutkavé opakování v případě Asleho, obsedantně přitahovaného smrtí, bylo možné dát do souvislosti s Freudovým pudem smrti. Analýza opakování, kterému se plně odevzdala Starší žena, odhalila sílu vzpomínky a paměti jako možného nástroje k uchování mizejících věcí.

Na základě rozboru jediného strukturního prvku se tak podařilo navrhnout způsob, jak číst hru *Ein sommars dag* – jako osudové drama o absolutní moci času a marné, avšak ne zbytečné snaze mu vzdorovat.

Literatura

Primární:

- BULL, Olaf. „Metope“. [Online], dostupné z WWW:
<http://brynevgs.wikispaces.com/her>. [cit. 2010-06-11].
- FOSSE, Jon. *Barnet / Mor og barn / Sonen*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1997.
- –. *Besøk / Vinter / Ettermiddag*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2000.
- –. *Dei døde hundane / Sa ka la*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2005.
- –. *Desse auga*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2009.
- –. *Dikt i samling*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2009.
- –. *Dødsvariasjonar*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2002.
- –. *Draum om hausten*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1999.
- –. *Eg er vinden*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2008.
- –. *Jenta i sofaen*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2003.
- –. *Lilla / Suzannah*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004.
- –. *Namnet*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1995.
- –. *Natta syng sine songar / Ein sommars dag*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1998.
- –. *Naustet*. 4. vyd. Oslo: Det Norske Samlaget, 2001.
- –. *Nokon kjem til å komme*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1996.
- –. *Og aldri skal vi skiljast*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1993.
- –. *Rambuku / Skuggar*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2007.
- –. *Svevn / Varmt*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2006.
- –. *Teaterstykke 1*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1999.
- –. *Teaterstykke 2*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2001.
- –. *Teaterstykke 3*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2005.
- –. *Teaterstykke 4*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2009.
- –. *Vakkert*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2001.
- SHAKESPEARE, William. „18. sonet“. In *Sonety*, 5. vyd., Praha: Mladá fronta, 1970, s. 19–20.

Sekundární:

- ANDERSEN, Hadle Oftedal. *Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatikk*. Helsingfors Universitetet, Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur, 2004.
- ARISTOTELES. *Poetika*. 6. vyd. Praha: Orbis, 1964.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009.
- BACHMANNOVÁ, Jarmila aj. *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelaise a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975.
- BAKKE, Gunnstein. „Ein audmjuk tidsmusikant“ (Rozhovor s Jonem Fossem). *Morgenbladet*. 23. 3. 2001. In *Jon Fosse. Eit forfattarhefte*. Oslo: Biblioteksentralen AL, 2001, nestránkováno.
- BILDØEN, Brit. „Elskar ikkje teater“ (Rozhovor s Jonem Fossem). *Morgenbladet*. 25.–28. 2. 1994. In *Jon Fosse. Eit forfattarhefte*. Oslo: Biblioteksentralen AL, 2001, nestránkováno.
- BLANCHOT, Maurice. *Innriss. Essays i utvalg*. Oslo: Aschehoug kursiv, 1996.
- BRUKNER, Josef; FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. Praha: Mladá fronta, 1997.
- ČERVENKA, Miroslav. „Hlásková instrumentace“. In ČERVENKA, M. aj. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2002, s. 7–54.
- DELEUZE, Gilles. „Repetition for itself“. In *Difference and Repetition*. London: The Athlone Press, s. 70–128.
- FYLLINGSNES, Ottar. „Når dramatikken fossar fram...“ (Rozhovor s Jonem Fossem). *Dag og tid*. 18. 4. 1996. In *Jon Fosse. Eit forfattarhefte*. Oslo: Biblioteksentralen AL, 2001, nestránkováno.
- FOSSE, Jon. „Anagogia“. In *Gnostiske essay*. 2. vyd. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, s. 77–82.
- –. „Frå telling via showing til writing“. In *Frå telling via showing til writing*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1989, s. 152–160.

- –. „Gamle hus“. In *Gnostiske essay*, 2. vyd. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, s. 154–156.
- –. „Hus som levande fortid“. In *Gnostiske essay*. 2. vyd. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, s. 138–139.
- –. „Kva er det som får det som skjer til å skje?“. In *Gnostiske essay*. 2. vyd. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, s. 251–252.
- –. „Om å lære å dø“. In *Gnostiske essay*. 2. vyd. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, s. 83–85.
- –. „Romanen i sin store ironi“. In *Gnostiske essay*. 2. vyd. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, s. 41–46.
- –. „Skrivarens nærver“. In *Frå telling via showing til writing*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1989, s. 141–151.
- FREUD, Sigmund. *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920–1924*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1999.
- HELLAND, Frode; WÆRP, Lisbeth Pettersen. *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 2005.
- HODROVÁ, Daniela aj. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.
- HOVE, Ingrid. „I samtale om det useielege – ein analyse av den dramatiske dialogen i Jon Fosse sitt drama *Draum om hausten*“. *Bøymen*. 2002, č. 3, s. 68–72.
- JAKOBSEN, Rolv Nøtvik. „Det namnlause. Litteratur og mystikk. Med utgangspunkt i dramatiske tekstar av Jon Fosse“. *Norsk Litterær Årbok*. 1997, s. 225–238.
- –. „Vakkert eller boring? Ein resepsjonshistorisk tilgang til Jon Fosses dramatikk“. In FOSS, G. (red.). *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*. Kulturstudier nr. 40, Kristiansand: Høgskoleforlaget, 2005, s. 199–220.
- JAKOBSON, Roman. „Co je poezie?“. In *Poetická funkce*, Jinočany: H&H, 1995, s. 23–33.
- –. „Lingvistika a poetika“. In *Poetická funkce*, Jinočany: H&H, 1995, s. 74–105.
- JAKOBSON, Roman; LÉVI-STRAUSS, Claude. „Baudelairovy Kočky“. In *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 622–638.
- JANKOVIČ, Milan. *Dílo jako dění smyslu*. Praha: Pražská imaginace, 1992.

- KARLSEN, Ole. „Ei uro er kommen over meg. Om Jon Fosses *Naustet* (1989) og den repeterende skrivemåten“. *Edda*. 2000, č. 3, s. 268–279.
- KAWIN, Bruce F. *Telling It Again and Again. Repetition in Literature and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1972.
- KIERKEGAARD, Søren. *Opakování*. Praha: Vyšehrad, 2006.
- KITTANG, Atle; AARSETH, Asbjørn. *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitets forlaget, 1998.
- LANGÅS, Unni. „Intet er hans stoff. Om Jon Fosses dramatikk“. *Edda*. 1998, č. 3, s. 197–211.
- LEHMAN, Niels. „Postfenomenologisk effektdramatikk. Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest“. In VON DER FEHR, D.; HAREIDE, J. (red.). *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, s. 42–94.
- –. „Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker“. In FOSS, G. (red.). *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*. Kulturstudier nr. 40, Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2005, s. 145–176.
- LEIRVÅG, Siren. „Den performative teksten i kontekst“. In VON DER FEHR, D.; HAREIDE, J. (red.). *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, s. 293–313.
- MELBERG, Arne. *Theories of Mimesis*. Cambridge University Press, 1995.
- MILLER, Hillis J. „Two Forms of Repetition“. In *Fiction and Repetition. Seven English Novels*. Oxford: Basil Blackwell, 1982, s. 1–21.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „O jazyce básnickém“. In *Studie II*, Brno: Host, 2007, s. 16–70.
- RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Praha: OIKOYMENH, 2002.
- SANIGA, Metod. „Geometry of Psychological Time“. [Online]. Dostupný z WWW: <http://www.scribd.com/doc/6458438/GEOMETRY-OF-PSYCHOLOGICAL-TIME>. [cit. 2009-05-09].
- STRØMSKAG, Kristian Lykkeslet. *En postfenomenologisk dramaturgi – en nærlesning av Jon Fosses Nokon kjem til å komme*. Masterfagsoppgave i nordisk litteratur, Institutt for lingvistik og nordistikk, Universitetet i Oslo, 2005.

- STUELAND, Espen. *Å erstatte lykken med eit komma. Essay om cesur, rituell forseintkomming i produksjonen til Jon Fosse*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1996.
- SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.
- SÆTRE, Lars. „Dramatic Meaning – and Beyond. Jon Fosse’s Late Modernity in *Autumn Dream*.“ In FOSS, G. (red.). *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*. Kulturstudier nr. 40, Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2005, s. 177–198.
- –. „Wie die Dichter es tun.“ Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein sommars dag*“. In VON DER FEHR, D.; HAREIDE, J. (red.). *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, s. 249–274.
- –. „Modernitet og heimløyse. Det moderne dramaets ironi: Form og tematikk i *Namnet* av Jon Fosse“. *Norsk Litterær Årbok*. 2001, s. 149–178.
- SØRENSEN, Kjell. *Fortellingas absolutte musikk. Forsøk på en lesning av Jon Fosses Blod. Steinen er*. Hovedoppgave ved Nordisk institutt. Universitetet i Bergen, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorie prózy*. Praha: Triáda, 2000.
- TOPOL, Josef. „O realizaci *Slavíka k večeri*“. In MAZÁČOVÁ, B. (ed.). *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993.
- VANGELI, Nina. „Drama a jeho dvojník“. In HODROVÁ, D. aj. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 81–93.
- –. „Scénická poznámka“. In HODROVÁ, D. aj. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 306–316.
- VANVIK, Arne. *Norsk fonetikk. Lydlæren i standard østnorsk supplert med materiale fra dialektene*. Oslo: UiO, Fonetisk institutt, 1979.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.
- VON DER FEHR, Drude. „Drama uten karakter og uten erkjennelsesbehov“. In VON DER FEHR, D.; HAREIDE, J. (red.). *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, s. 314–330.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996. [Kap.] 13, Eufonie, rytmus a metrum. s. 220–243.
- ZERN, Leif. *Det lysande mørket. Om Jon Fosses dramatikk*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1995.

Příloha

Soupis Fosseho dramát

Dramata uvádím chronologicky podle data prvního knižního vydání, které se často nekryje s datem divadelní premiéry. Hry, tak jak byly uváděny divadelně, by bylo nutno řadit v mírně odlišném pořadí. Datace knižních vydání беру ve své práci za základní s ohledem na zaměření na textovou, nikoliv jevištní podobu her.

1993	Og aldri skal vi skiljast
1995	Namnet
1996	Nokon kjem til å komme
1997	Barnet
1997	Mor og barn
1997	Sonen
1997	Gitar mannen
1998	Natta syng sine songar
1998	Ein sommars dag
1999	Draum om hausten
2000	Besøk
2000	Vinter
2000	Ettermiddag
2001	Medan lyset går ned og alt blir svart
2001	Sov du vesle barnet mitt
2001	Vakkert
2002	Dødsvariasjonar
2003	Jenta i sofaen
2004	Lilla
2004	Suzannah
2005	Dei døde hundane
2005	Sa ka la
2006	Svevn

2006 Varmt
2007 Rambuku
2007 Skuggar
2008 Eg er vinden
2009 Desse auga